ARTE CRISTIANA

SOFRONIA
DVLCIS
VIVES





ROMANE
VIBATIS
INDEO





DOMINE DILEXI DECOREM DOMVS TVAE

ARTE CRISTIANA

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA

Anno XLIII — GIUGNO 1955 — N. 6 (436)

SOMMARIO

ABBONAMENTO L. 2400 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 250

Conto Corrente Postale N. 3/1137

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (648)

SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19

Telefono: Direz. e Amministr. 450.378 - Redazione 450-665

Supplemento bimestrale di "ARTE CRISTIANA„ è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA„

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III

Iscrizione al N. 485 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1948 N. 47

Nihil obstat quominus imprimatur: Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolani:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen.

Dirett. proprietario Don GIACOMO BETTOLI - Milano - 30 Giugno 1955 - Off. Graf. «Esperia» Milano - Via Messina 28A

Dettagli sulla Mostra dell'Arredo Sacro

Bologna 18 settembre - 9 ottobre 1955

Per iniziativa di Sua Eminenza il Cardinale Giacomo Lercaro Arcivescovo di Bologna, in occasione della IV Settimana Nazionale Liturgica Pastorale, con il concorso del Centro di Azione Liturgica (C. A. L.) e dell'Associazione Amici della Liturgia e dell'Arte Cristiana (A. L. A. C.), e con l'adesione dell'Associazione Nazionale degli Architetti e degli Ingegneri e dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, si terranno nel prossimo settembre, una *Mostra dell'Arredo Sacro Moderno in Europa* (limitato al Calice ed alla Pianeta); una *Mostra del Tesoro Sacro di Bologna*, nonchè, dal 23 al 25 dello stesso mese, un *Congresso Nazionale di Architettura Sacra* al quale sono invitati tutti gli Architetti e gli Ingegneri italiani e una *Mostra Documentaria dell'Architettura Sacra Italiana del Dopoguerra.*

L'inaugurazione delle *Mostre del Tesoro Sacro di Bologna* e dell'*Arredo Sacro Moderno in Europa*, che avranno come sede di esposizione la Chiesa di S. Giacomo in via Zamboni, è fissata per il 18 *settembre* e resterà aperta *tre settimane.*

La mostra del Tesoro Sacro di Bologna si propone di presentare agli amatori dell'arte gli oggetti migliori che gli uomini dei secoli scorsi hanno creato per rendere il culto a Dio, trasfondendovi lo spirito dei loro tempi.

La mostra dell'arredo sacro moderno che sarà limitata al Calice e alla Pianeta, come elementi determinanti nel rito della S. Messa, vuole presentare quello che negli ultimi anni è stato creato non solo in Italia, ma in tutta l'Europa in questo settore delle arti minori; perchè serva, anche nelle forme ardite, di indirizzo e di stimolo agli artisti e committenti del nostro tempo.

Il doppio carattere di modernità e di valore artistico che la mostra viene ad assumere, richiede che siano presentate solo quelle opere che, conservando la funzionalità della loro destinazione, siano ispirate o orientate a forme che uniscano al sacro una sana modernità.

Resta pertanto esclusa dall'esposizione di Bologna, la produzione che ripeta solo gli antichi modelli, e la produzione meccanica o in serie, perchè mancanti degli elementi essenziali che hanno guidato la realizzazione di una mostra europea di Calici e Pianete.

Tutti i produttori italiani ed esteri potranno partecipare all'esposizione con le loro opere realizzate anche se già adibite all'uso sacro.

Un doppio catalogo appositamente preparato per la mostra del Tesoro Sacro di Bologna e per la mostra dell'arredo sacro moderno in Europa, servirà al visitatore per orientarsi nei vari Boxes presentando le opere esposte.

Le informazioni vanno richieste alla Segreteria della mostra dell'arredo sacro - Ufficio Tecnico Organizzativo Arcivescovile - Via Altabella, 6 - Bologna.

Un'importante lettera della Segreteria di Stato al nostro direttore, con la benedizione del S. Padre

REV.DO SIGNORE, N. 350138.

LE DEBBO IL RINGRAZIAMENTO VIVO E CORDIALE DEL SANTO PADRE PER L'OMAGGIO DEI FASCICOLI DELLA RIVISTA « ARTE CRISTIANA » (ANNATA 1955) E DELLA COPIA DEL « CANTICO MARIANO ».

SUA SANTITA' HA NOTATO CON PIACERE COME TALI PUBBLICAZIONI RAPPRESENTINO UN NOBILE CONTRIBUTO ALLA ESALTAZIONE DELLA MADRE DI DIO E NOSTRA, COMPIUTA DURANTE L'ANNO A LEI DEDICATO, DI CUI RIMANE NEI CUORI SOAVE E BENEFICO IL RICORDO.

IN QUESTA CIRCOSTANZA L'AUGUSTO PONTEFICE E' LIETO DI RIVOLGERE LA SUA PATERNA PAROLA DI INCORAGGIAMENTO A VOLER CURARE L'ARTE CRISTIANA, PERCHE' NELLE SUE ESPRESSIONI NON SEGUA PERICOLOSE NOVITA' PROFANE, E, ANCELLA DELLA CATECHESI E DELLA SACRA LITURGIA, CON LINGUAGGIO SILENZIOSO MA EFFICACE, ELEVI I CUORI ALLA CONTEMPLAZIONE DELLE VERITA' ETERNE.

SONO LIETO POI DI PARTECIPARE A V. S., AI SUOI COLLABORATORI E ALLA FAMIGLIA DEI LETTORI DI « ARTE CRISTIANA » LA BENEDIZIONE APOSTOLICA CON CUI IL COMUN PADRE INVOCA SU TUTTI DAL CIELO ABBONDANZA DI GRAZIE E DI FAVORI.

MI VALGO DELLA CIRCOSTANZA PER CONFERMARMI CON SENSI DI DISTINTA STIMA.

DI V. S. REV.DA
DEV.MO NEL SIGNORE
ANGELO DELL'ACQUA
SOSTITUTO

REV.DO SIGNORE
SAC. GIACOMO BETTOLI
DIRETTORE DI « ARTE CRISTIANA »
MILANO

Concorso per una monografia su B. Angelico

Come già si è comunicato su queste pagine, ricorrendo il quinto centenario della morte del Beato Angelico, per iniziativa della nostra Rivista e con lo aiuto della « Scuola Superiore d'Arte Cristiana Beato Angelico » di Milano, è stato indetto un concorso per una monografia sull'opera artistica del grande pittore domenicano.

Pubblichiamo ora le norme che regolano la partecipazione a detto concorso:

1. L'argomento della monografia verte sulla figura e sull'opera dell'artista Beato Angelico, ma il tema è lasciato alla libera scelta dei concorrenti che sono liberi di sviluppare quegli aspetti che già ritengono consoni allo spirito della commemorazione semi-millenaria.

2. La trattazione dell' argomento deve costituire una visione originale, attuale e documentata dell'opera del Beato Angelico, così che il giudizio della giuria verterà in particolare su questi requisiti.

3. Possono partecipare al concorso, tutti quelli che, titolati o no, si ritengano in grado di svolgere adeguatamente il tema propostosi.

4. I manoscritti dattilografati non dovranno superare le 20 pagine nel formato di uso comune. E' bene che in vista della eventuale pubblicazione lo scritto porti un riferimento ad una serie di illustrazioni che lo dovranno corredare.

5. Ad esito concluso, chi ne farà richiesta entro l'anno ed invierà i francobolli per le spese postali, potrà riavere tanto il proprio dattiloscritto, come le relative illustrazioni, a meno che vengano pubblicati su « Arte Cristiana » perchè vincenti .

6. I dattiloscritti dovranno essere inviati alla Redazione di Arte Cristiana — Viale S. Gimignano, 19 — non prima del 15 settembre e non dopo il 15 ottobre, in tre copie firmate, con l'indirizzo dell'autore.

7. Ciascuno dei concorrenti è fatto responsabile all'atto della pubblicazione, dell'esattezza delle citazioni, dei riferimenti bibliografici, nonchè di eventuali plagi del suo scritto anche se non rilevati dalla giuria.

8. Alla migliore monografia sarà assegnato il premio di L. 20.000. Il lavoro premiato resterà di proprietà della rivista « Arte Cristiana » e sarà pubblicato sulle pagine di questa.

9. La commissione giudicatrice sarà composta: da un professore universitario, da un rappresentante della « Scuola Beato Angelico », da un rappresentante della rivista « Arte Cristiana ».

Imminenti le Settimane Liturgiche 1955

La *Settimana di Studio* si svolgerà dal 4 *al* 9 *luglio* presso il Santuario di *Oropa*. E' la VII riunione di studio della « Magna Charta » del movimento liturgico contemporaneo e toccherà un tema di fondamentale importanza ed interesse, l'*Anno Liturgico*, specialmente considerato nel suo aspetto fondamentale, cristologico.

La trattazione si svilupperà in quattro temi dottrinali: *il mistero di Cristo nell'anno liturgico — unità dell'anno liturgico — valore didattico dell'anno liturgico — l'elemento eucologico nell'anno liturgico;* in due temi a carattere pastorale, che illumineranno i princìpi e le direttive cui deve ispirarsi l'azione pastorale, per riportare Gesù Cristo e la celebrazione dei suoi Misteri al centro della pietà e della vita cristiana (*preminenza del Ciclo Cristologico — pastorale dei Tempi Liturgici*).

L'annuale incontro degli studiosi di Liturgia — a cui potranno partecipare con frutto non soltanto i competenti, ma quanti, sacerdoti e laici, amano approfondire la viva conoscenza del culto della Chiesa — darà, in molte analoghe occasioni, l'opportunità di aggiornare i partecipanti sui più recenti studi liturgici, sia strettamente intesi; sia in campi affini, quali la musica, le arti figurative; sia per la conoscenza dei sussidi didattici inerenti al tema della Settimana.

Anche quest'anno le giornate si svolgeranno in una armonica fusione di studio e di preghiera, nella celebrazione solenne del Santo Sacrificio e della Liturgia di Lode.

Le informazoini riguardanti le *Settimane Liturgiche di Oropa e Bologna* si richiedano alla *Segreteria del Centro di Azione Liturgica - Via Serra*, 6-B - *Genova.*

Per la Settimana di Studio ad Oropa (metri 1200 sul mare) le quote di partecipazione sono le seguenti: *iscrizione* L. 500 (per gli Amici della Liturgia e Arte Cristiana L. 300 - per i Seminaristi: nessuna quota); *quota complessiva* per vitto (esclusa la colazione del mattino) e alloggio, dalla cena del giorno 4 al mattino del giorno 9, L. 7000; *quota giornaliera* L. 1800.

Un congresso nazionale organistico in Piemonte

Dall'11 al 15 del prossimo mese di settembre si svolgerà a Mondovì, in Piemonte, il *Secondo Congresso Organistico Italiano*, a venticinque anni dal primo, tenutosi a Trento, con magnifici risultati per l'arte organistica ed organaria.

La guerra, con le sue immani distruzioni, e la ricostruzione, coi suoi nuovi problemi estetici e tecnici, hanno interessato in modo cospicuo il settore degli organi che, in Italia, vantano magnifiche tradizioni ed hanno grandi possibilità di sviluppo sia nel campo costruttivo, come in quello dell'educazione popolare al buon gusto.

La Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, presso cui funziona una attiva Commissione per la tutela degli organi artistici della regione, prende l'iniziativa di radunare a congresso organisti, organari ed organologi per studiare alcuni dei più impellenti problemi in questo campo. L'iniziativa si svolge con la piena adesione dell'Associazione Italiana di S. Cecilia per la Musica Sacra, il cui Presidente Generale, l'ecc.mo Arcivescovo Mons. Ilario Alcini, dirigerà i lavori del convegno. Anche il Governo vi partecipa, avendo S. E. l'On. Ermini, Ministro della Pubblica Istruzione, concesso il suo alto patronato.

Come sede è stata scelta la città di Mondovì, ricca di monumenti d'arte, di clima e panorami stupendi, e dotata di un numero considerevole di organi di grande pregio, di varie epoche e scuole.

Saranno presenti i nostri migliori concertisti d'organo ed i più quotati maestri organologi svolgeranno le seguenti relazioni: *L'ambientazione acustica dell'organo - Struttura e disposizione dell'organo moderno - L'estetica dell'organo moderno - Formazione dell' organista - Musica ed esecuzione organistica - La tutela legale dell'organo e del suo ambiente acustico.*

Per informazioni rivolgersi al Segretario del Congresso, Don Corrado Moretti, Vicoforte di Mondovì (Cuneo).

Congresso nazionale di architettura Sacra

Bando di concorso per una monografia

Le norme che regolano il concorso sono le seguenti:

1) Tema della monografia: « La Chiesa, l'uomo e la collettività nella struttura del quartiere residenziale: rapporti spaziali e sociali ». Nella trattazione del tema è lasciata la più ampia libertà al partecipante.

2) Possono partecipare al concorso, senza distinzione, architetti, ingegneri, sacerdoti, studiosi e studenti universitari italiani.

3) Le monografie non dovranno in generale superare le 50 pagine dattiloscritte nel formato 22 x 28 cm. Tale lunghezza è comunque orientativa poichè i concorrenti potranno liberamente presentare monografie più brevi ed eventualmente, se lo ritengono necessario, superare il limite qui accennato.

4) Le monografie potranno essere corredate da schizzi, fotografie ed illustrazioni. Illustrazioni e grafici dovranno essere accluse al testo in un unico fascicolo. Le monografie vanno presentate in tre copie.

5) Il concorrente o i concorrenti dovranno firmare le tre copie della monografia presentata.

6) Le monografie dovranno pervenire alla Segreteria del Congresso Nazionale di Architettura Sacra - Ufficio Tecnico Organizzativo Arcivescovile - Via Altabella, 6 - Bologna - entro le ore 12 del 20 agosto 1955.
Tale data è improrogabile.

7) Alle migliori monografie saranno assegnati: un primo premio di L. 200.00 e un secondo premio di L. 150.000. Altre monografie meritevoli potranno avere particolare segnalazione.
I lavori premiati diverranno di proprietà del Comitato banditore che si riserva di pubblicarli su importanti riviste.
La cerimonia della premiazione avrà luogo durante la seduta conclusiva del Congresso Nazionale di Architettura Sacra, il 25 settembre 1955.

8) La Commissione giudicatrice sarà così composta:

   1) Un rappresentante personale di S. Em. il Cardinale Arcivescovo;

   2) Un rappresentante del C. A. L. (Centro Azione Liturgica);

   3) Un rappresentante dell'A. L. A. C. (Associazione Amici della Liturgia e dell'Arte Cristiana);

   4) Un rappresentante degli Ordini degli Architetti;

   5) Un rappresentante degli Ordini degli Ingegneri;

   6) Un rappresentante dell'Istituto Nazionale di Urbanistica;

   7) Un rappresentante della Commissione promotrice.

p. LA COMMISSIONE PROMOTRICE
Il Segretario
ARCH. GIORGIO TREBBI

Solo l'autentica architettura moderna ci darà le Chiese del nostro tempo

Il significato sostanziale e non formale della continuità della tradizione - Il fallimento dell'accademismo - Il contributo della nuova generazione di architetti.

Viene da domandarci come mai, alle molteplici concezioni spaziali delle chiese dei tempi passati, facciano riscontro espressioni formalmente analoghe nella maggior parte delle chiese costruite nel nostro tempo, quando una evidente evoluzione caratterizza il progressivo sviluppo degli edifici profani.

Un teatro, una biblioteca prendono forma, infatti, in organismi architettonici, definenti i relativi spazi esterni ed interni, ove funziona, composizione e concezione statica si identificano e, quel che più conta, ove è possibile una diretta corrispondenza tra le sensibilità moderna dell'architetto e quella del pubblico.

L'edificio chiesa, che non è teatro, nè una biblioteca, ma di questi innegabilmente contemporaneo e perciò destinato agli stessi uomini ai quali tali architetture sono dirette, viene oggi molte volte dimensionato con un « metro » storicamente inattuale, e superficialmente velato da rievocazioni pseudoantiche che aggiungono, alla nullità di contenuto, l'aggravante del plagio.

Non è difficile constatare come queste chiese descritte per « moderne » ma in realtà accademiche celino sotto massicci riempimenti, staticamente inutili, le stesse strutture cementizie o metalliche che risultano evidenti negli edifici profani.

La scarsa consistenza concettuale che presenta così palesi contraddizioni, conduce quindi ad uno smorzamento delle possibilità tipiche di tali strutture, annegate in altre, fittizie, prese a prestito da opere antiche, ove peraltro occupano ruoli ben diversamente giustificati.

Questa ostentazione di monumentalità, che non rifugge dalla finzione scenografica, corrisponde davvero al senso religioso del nostro tempo?

L'autentica architettura moderna non ha, perciò, nulla da dire nel tema chiesa?

Penso che a questi interrogativi, nei quali è riassunta gran parte della crisi dell'architettura religiosa contemporanea, si possa tentare di dare una risposta.

Anzitutto la chiesa, ben lungi dall'essere, secondo una male intesa continuità della tradizione, una sintesi della forma fin qui consacrata dalla storia dell'architettura, penso vada compresa come la ben diversa sintesi della religiosità del tempo, mutevole quindi in intensità, esigenze, manifestazioni, e degli elementi fondamentali del culto che direi costanti.

La chiesa-catacomba, la chiesa-sala, la chiesa-scuola, ecc. ne costituiscono la conferma storica.

Ciò equivale a riaffermare l'insostituibile priorità del contenuto religioso che sovrintende alla forma della nascente chiesa, contenuto, però, che non si esaurisce nella conoscenza e nell'applicazione delle norme liturgiche, ma presuppone la percezione dello stato di aspirazione e di emozione di quei fedeli che la frequenteranno.

E' una *esigenza religiosa comunitaria* che va avvertita e tradotta, quella della stessa esigenza la cui mancanza ci lascia oggi in eredità antiche chiese, valide come documento d'arte, inutili e morte come vitalità religiose.

Ad una precisa conoscenza in tal senso non può non corrispondere un impiego dei più efficaci ed inediti mezzi di traduzione di una tale impressione, chiara ma pur sempre astratta, in un risultato più evidente perchè materialmente costruita.

Vorrei a questo punto domandare se l'architettura moderna, fondata sulla penetrazione del dato tecnico nel fatto compositivo fino a conseguire una espressiva fusione, non sia davvero l'unica in grado di fornire questi mezzi.

Negare ciò ed accentuare il distacco, invero artificiale, fra tecnica moderna e architettura moderna nell'edificio sacro, costringe fra l'altro a dimostrare che una legge scientifica, valevole per una concezione statica di un edificio profano, non conserva la medesima validità, almeno in senso matematico, se adottata in un edificio sacro. Ne consegue che, se una struttura viene camuffata da manomissioni formali staticamente ingiustificate, ci troviamo di fronte o ad una impostazione statica preliminarmente errata per quell'edificio, della quale pertanto si impone la sostituzione in sede di progetto, o ad un grossolano tentativo di falsare, in modo del tutto innaturale ed arbitrario, un risultato rigoroso.

Gli antichi architetti, benchè adottassero un'arte del costruire e non avessero a disposizione una scienza delle costruzioni, non hanno mai preteso dai materiali adoperati, risultati non conformi alle caratteristiche tecnologiche dei materiali stessi. Lo dimostrano ancora oggi antiche opere sacre, costruttivamente in perfetta concordanza con il loro volto, sì che il solo osservarle è sufficiente per riconoscere il concetto statico su cui si reggono.

La chiave del loro successo architettonico sta appunto nella conseguita *unità di risultato.*

Ma questo non è forse quel che ricerca l'architettura moderna?

Un'ultima prevedibile obiezione, volta a mettere in dubbio la bontà artistica di un risultato raggiunto mediante l'esalazione della essenzialità della forma aderente al dato tecnico, può essere facilmente chiarita.

Concesso che una struttura, staticamente esatta, possa apparire qualche volta francamente brutta, resta solo da ripetere che alla base di ogni progettazione stanno un concetto e una idea architettonica che, in tali casi, evidentemente difettano.

Non si è, cioè, realizzata la reversibile relazione fra idea-composizione e scienza del costruire; il che avrebbe portato ad una sintesi, appunto senza rinunce e contraddizioni fra le parti e, quindi, senza predominio o insufficienza di una sola di esse. Dice Giedion che un fatto tecnico, funzionale, non è mai solamente tale, ma ha in sè una potenza emotiva di grande importanza.

Ora, non è proprio nell'edificio sacro cristiano, ove si realizza il contatto effettivo dell'uomo con Dio, attraverso la donazione dell'uomo a Dio e la penetrazione reale di Dio nell'uomo, non è forse qui che l'architettura moderna trova la migliore occasione per ingigantire tali sensazioni con l'elegante emotiva, conquista dello spazio? Persino la pittura non figurativa, così spesso guardata con sospetto, può in tal modo intervenire a sottolineare lo sviluppo strutturale, ad accentuare con il colore, il carattere, l'estensione e i limiti.

Ma affinchè tutto ciò non resti semplice enunciazione e la soluzione del problema, innegabilmente complesso, non si arresti ad una fase di costruzioni sempre supposte e mai realizzate, si pongono, secondo me, due condizioni abbastanza precise.

Prima: ritenere l'architettura moderna decisamente libera di muoversi fuori dall'alveo di minorata in cui troppe volte è costretta, quando è certo che possiede, così almeno allo stato di potenza, mezzi superiori a qualunque altro periodo della sua storia.

Secondo: chiamare all'incarico o nelle commissioni di giudizio, architetti capaci e preparati che vivano nella professione o non ai margini, in grado cioè di cogliere il sostanziale senso della nuova architettura che rinuncia ad ogni esercizio di semplice disegno per una più vasta visione di organismo nello spazio.

Mi pare che queste responsabilità, ripartite fra i diretti interessati al problema, i sacerdoti e gli architetti, giustifichino l'urgenza di un incontro-congresso nel quadro di un più ampio panorama liturgico, quale appunto si avrà a Bologna in settembre, per la felice intuizione di S. Eminenza il Cardinale Lercaro.

GIORGIO TREBBI - *Architetto.*

In difesa dell'arte pedagogica

Da tanti, oggi si va scrivendo — e non solo da oggi — a favore di un'arte libera, un'arte senza alcun obbiettivo didattico, sostenendo la tesi: L'arte è fine a se stessa.

L'artista — dicono — tanto meglio riuscirà a darci un'autentica opera d'arte, quanto più sarà solo nel suo mondo interiore, non mosso da idee politiche, religiose o sociali. Il pittore tradurrà in rapporto di linee e di colori il pensiero che gli giganteggia nello spirito. Che se gli dite, ad esempio, di affrescare nel salone di una caserma un soggetto che animi i soldati a servire la patria, o dipingere un Calvario nell'abside di una chiesa perchè i fedeli siano spinti alla preghiera, allora — essi dicono — non verrà fuori un'opera degna dei grandi valori dell'arte. Il tema non è nato nell'artista, egli si è adattato. Non è più arte pura, ma fredda e razionale. Non spontaneo getto della fantasia, ma arido intellettualismo.

Già nel secolo passato Charles Baudelaire sventolava questa bandiera: « Più l'arte vorrà essere filosoficamente chiara, più si degraderà e risalirà verso la puerilità del geroglifico; al contrario, *più l'arte si distaccherà dall'insegnamento, più salirà verso la bellezza pura e disinteressata*... La poesia... non ha altro fine che se stessa (1).

Posizione ripresa da Lionello Venturi: « La sincerità in arte (non è) se non l'abbandono dell'artista al suo tema, abbandono assoluto e completo, toto corde, senza riflessione. Basta riflettere al modo di trattare un tema perchè l'opera d'arte sia inquinata di intellettualismo dalle sue origini... *Se l'artista segue un'idea anche nobilissima, la sua sincerità muore e l'opera d'arte con essa.* Non facciamo gli artisti dell'arte religiosa, ma facciamo dell'arte religiosamente » (2).

Stando a queste parole, tutta la produzione artistica del Beato Angelico sarebbe una cosa morta, perchè egli *seguiva un'idea nobilissima*, perchè *rifletteva* prima di dipingere, perchè le sue pitture, prima ancora d'essere un'esaltazione dell'arte, miravano ad insegnare con un linguaggio nuovo. Praticamente, stando a questi filosofi dell'arte, il mondo culturale si appresterebbe a celebrare quest'anno il V Centenario di un artista fallito! Ma tutti riconoscono che il Beato Angelico *fu l'artista dell'arte religiosa*, e *fece dell'arte religiosamente.*

Come si vede, le conclusioni sarebbero paurose a voler seguire la corrente idealista, che affonda le sue radici nell'infido terreno dell'estetica crociana. Bisogna camminare poggiando tutti e due i piedi a terra, altrimenti si rischia di rompersi la testa. E nel caso nostro sarà più che necessario esaminare il problema alla luce di una sana filosofia.

Anzitutto, non possiamo negare all'arte una finalità, se non vogliamo negare la personalità dell'artista. Egli è un uomo, vale a dire un essere fornito di ragione. Egli, come uomo, compie atti umani quando pensa, parla o fa dell'arte. E' un uomo! Quindi, non fa l'artista per istinto, ma perchè trova nelle forme dell'arte il mezzo più adatto ad esprimersi. Come *animal rationale*, egli pone i suoi atti per raggiungere un fine. Dunque, la sua arte avrà una finalità, buona o cattiva che sia. Insomma, l'artista, in quanto uomo, agisce eticamente.

Non possiamo affermare l'indipendenza dell'arte dalla morale, sebbene un'opera possa valere un capolavoro pur essendo immorale (non diciamo oscena).

Come possiamo accettare il detto: Arte per arte?

Non diciamo che il fine dell'arte sia necessariamente il bene, altrimenti la costringeremmo nell'ambito morale, ma certamente è il bello, sotto l'aspetto fisico o morale. Tuttavia, considerando che l'arte viene dall'uomo, e che questi normalmente deve agire secondo ragione, concludiamo che l'artista, se non vuole avvilire le sue doti comunicative, dovrà cercare il bene nel bello. Come diciamo irragionevole chi agisce male, e lo segreghiamo dal consorzio umano, così diremo irragionevole l'artista che nell'esercizio della sua professione offendesse le leggi del vivere civile, e le sue opere dovrebbero essere esposte con cautela. Ma non tutti la pensano così!

Winckelmann dichiara che l'arte è indipendente da ogni fine morale, e che la bellezza visibile e quella dell'espressione sono l'unico oggetto dell'arte (3). Lo stesso sentiamo da Olindo Guerrini: « ...Vogliamo, invece, fare una critica d'arte? Non parliamo di moralità, di tendenze, di tesi, che non furono cose d'arte, ma diciamo: questo verso è zoppo, questo aspro, questa immagine falsa, questa linea sbagliata, questo colore convenzionale, questa sinfonia piena di reminiscenza, e così via. Ma non dite, come fate purtroppo, questa poesia è brutta perchè c'entra una donnaccia, poichè questa non è critica d'arte. La statua di Frine potrà essere stata immorale, ma fu bella; e le madonne del Margaritone potranno essere moralissime, ma furono brutte... Nelle questioni d'arte la moralità non c'entra affatto... » (4).

Per il Moritz, invece, l'oggetto dell'arte è nella bontà, non nella bellezza. Per il Sulzer non è bello se non ciò che desta e svolge il sentimento morale (5).

Lo stesso Croce scriveva: « Intesa l'arte come l'estrinsecazione dell'arte, la utilità e la moralità vi entrano di pieno diritto; col diritto che si ha nelle cose di casa propria. Infatti, delle tante espressioni e intuizioni che noi formiamo nel nostro spirito, non tutto noi estrinsechiamo e fissiamo: non ogni nostro pensiero od immagine traduciamo a voce alta, o mettiamo per iscritto, o stampiamo o coloriamo o esponiamo al pubblico. Tra la folla delle intuizioni, formate od almeno abbozzate nel nostro spirito, noi scegliamo. E la nostra scelta è guidata da criteri di economica disposizione della vita e del morale indirizzo di essa. E allorchè abbiamo fissato un'intuizione, ci resta sempre da ponderare ancora se convenga comunicarla agli altri, ed a chi, e quando e come. Tutte queste ponderazioni ricadono egualmente sotto il criterio utili-

tario ed etico... E sarebbe ad ogni modo ingenuo invocare quell'altissimo principio, quel *fundamentum aestheticae*, ch'è l'indipendenza dell'arte, per dedurre l'incolpabilità dell'artista che nell'estrinsecare le sue fantasie, calcoli da immorale speculatore sui gusti malsani de' lettori, o la licenza da concedere ai girovaghi che vendono per le piazze le figurine oscene. Quest'ultimo caso è di competenza della polizia; come il primo è da trarsi innanzi al tribunale della coscienza morale » (6).

* * *

Ritornando al principio del nostro dire, vorremmo fermare l'attenzione del lettore sull'incompatibilità, da qualche parte dichiarata, tra *arte* e *arte pedagogica*. Recentemente è stato scritto: « La corrente della filosofia moderna, sulla quale poggia la più autorevole — direi la vera ed autentica — critica d'arte contemporanea, nel distinguere le diverse attività dell'uomo, ha separato nettamente la fantasia dall'intelletto e perciò l'arte dal ragionamento, ammettendo che l'una si esplica in un'atmosfera di assoluta libertà e spontaneità e che l'altro invece agisce sulla scorta di un saldo controllo logico, ossia della ragione, sicchè tanto più ci si avvicina alla verità quanto più profonda si fa la riflessione » (7).

Là dove parla di filosofia moderna leggi Croce, ed allora si vedrà come le parole riportate sono una traduzione dell'estetica crociana. Infatti il maestro diceva: « *L'arte è visione o intuizione*... Col definire l'arte come intuizione si nega che essa abbia carattere concettuale... Ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il sentimento, e solo da esso e sopra di esso può sorgere. *Non l'idea, ma il sentimento* è quel che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo; una aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione, ecco l'arte » (8).

Ora torniamo al discepolo: « Questi due momenti — *arte e ragionamento* — non sono in progressione, cioè contigui e successivi, bensì eterogenei e non comunicanti; tra di essi non si può stabilire alcun compromesso, poichè *sono inconciliabili* » (9).

Noi siamo — al contrario — convinti della *conciliabilità* dei due momenti. Anzi vorremmo escludere il verbo *conciliare* che implica l'accordo tra due tendenze opposte. Proprio perchè ci pare che, quando l'artista è mosso dal genio, la fantasia mette le ali all'intelletto, e il ragionamento diventa arte. Quella che pareva la tragedia spirituale dell'artista vede i due momenti ridursi all'unità. Un esempio di tragedie interiori.

Nel marzo 1505 Giulio II affidò a Michelangelo la realizzazione di un grandioso sogno: L'erezione della sua tomba nel mezzo della basilica di S. Pietro. Otto mesi vagò lo scultore fiorentino — dal maggio al dicembre di quell'anno — sulle Apuane per scegliere i marmi migliori nelle cave di Carrara. Portava con sè le sue idee. Le asprezze della roccia infrante da quel dominatore della materia erano lieve cosa rispetto alle difficoltà d'altro genere che egli avrebbe incontrato nell'attuazione del monumento. Il suo genio, veloce come il guizzo di un lampo, dovette urtare contro una rete di dolorose vicende, che egli chiamò *la tragedia della sepoltura*. Per lo spazio di quarant'anni — vale a dire per circa la metà della sua vita — egli vide e rivide, formò e riformò nella sua mente l'idea del 1505, senza che i ragionamenti, imposti dall'avversa volontà di eventi a lui esteriori, avessero ucciso la tenacia della sua fantasia. Nel 1545 la sua tortura finì con un rovescio che non ha nulla di fallimentare rispetto al valore dell'opera di Michelangelo. Le quaranta statue progettate nel 1505 si ridussero a tre, e quel mausoleo che doveva sorgere al centro del massimo tempio della Cristianità, venne addossato ad una parete di un tempio minore, S. Pietro in Vincoli.

« Immaginate una superba montagna che deve a poco a poco umiliarsi fino a diventare una collinetta; pensate a un titano che a poco, per malefizio di magia, si senta ridurre alla statura di un nano, e avrete l'idea di quel che volle dire per Michelangiolo la *tragedia della sua sepoltura* » (10).

La potente statua del Mosè è là per rivelarci la somma dei sentimenti che agitavano l'anima tormentata dell'artista. Non gli era uscita di mano nella serenità di un'attenzione indisturbata. In successivi momenti — meglio si direbbero anni — Michelangelo ha vagheggiato la sua idea. L'ha sentita sempre uguale in intensità, e, quand'anche numericamente le sculture ideate per il mausoleo diminuirono, il pensiero dell'artefice restò integro nella sua essenza. Il Mosè riassume degnamente il suo pensiero. Il tempo non lo stancò, non spense l'ira furente che sprizza dagli occhi indignati del Condottiero. La statua non è il ritratto di Giulio II, ma è come il simbolo della sua anima irrequieta ed irascibile. Si direbbe *arte concettuale*, eppure ha raggiunto l'immortalità.

Siamo d'accordo che il sentimento è la scintilla che muove l'artista, ma questa non s'accende se non al contatto di un'idea. Idea che non deriva dalla pura intuizione di un mondo di cose viventi nel solo pensiero (idealismo), ma nasce al contatto dell'anima con realtà esteriori. *L'arte più che un modo di espressione è un mezzo di comunicazione con la società*. Si stabilisce, quindi. un dialogo fra l'artista e il pubblico.

Se l'arte fosse solo intuizione, diventerebbe un lusso per l'artista. Più di una volta rischierebbe di capirsi lui solo!

Mezzo di comunicazione, ripetiamo, per trasmettere un messaggio di bellezza e di bontà. Ridurre l'arte a pura intuizione, dire che l'opera d'arte non è per il pubblico, ma la sola estrinsecazione di un incantesimo interiore — in cui il pubblico indiscretamente vuol ficcarci il naso — significa dimenticarsi che l'artista è un essere sociale.

Scrive Picard: « Quando, mesi fa, vidi una mostra di quadri cubisti, astratti, surrealisti, mi pareva che quei quadri non fossero stati dipinti da uomini viventi sulla terra, insieme con le cose di questa terra, ma da creature che, divise ora dalla terra e dalle sue cose, tentassero di richiamarsi alla memoria la terra e le sue cose, ma non erano riuscite a spremere dalla memoria se non brandelli di queste cose, talvolta anche una schiacciata figura umana. Non erano immagini di cose che si riferissero all'immagine originaria dietro a tutte le cose, ma apparizioni casuali senza alcun legame. Come se un tale fascio di righe, cerchi, segmenti geometrici non rimanesse quale era stato posto nella cornice, ma subito dopo si tramutasse, come

in un caleidescopio, in una nuova combinazione, a sua volta nell'attesa di mutarsi » (11).

Abbasso l'arte concettuale! gridano i crociani. Ma che desolazione ci dànno certe pitture e sculture moderne, ove appena l'autore riconosce la sua segreta visione! Se non fosse per il catalogo, su certi quadri si scriverebbe: Calamaio rovesciato, ecc. E poi si vuole escludere dal concetto dell'arte l'idea, il ragionamento! Intanto si plaude a certe opere che non hanno nè testa, nè coda, che non dicono nulla. Povertà di idee, cervellotiche forme di fantasmi confusi.

Ma noi oppugniamo: Arte per la vita!

Diceva il Foscolo: *Sdegno il verso che suona e che non crea.* E il Fichte: « ...la bellezza esiste nell'anima bella dell'artista. L'arte è la manifestazione di questa anima bella, che si propone di educare la mente ed il cuore dell'uomo » (12).

Conclusione.

Non si vuol dire che una pittura o scultura per essere una vera opera d'arte debba necessariamente insegnare qualcosa. Ma si vuole asserire che un artista può benissimo creare un capolavoro pur essendosi proposto di raggiungere un fine educativo. Neghiamo recisamente, cioè, che l'arte *salirà verso la bellezza pura e disinteressata* solo... *distaccandosi dall'insegnamento.* Basterebbe citare i cicli di pittura didascalica del periodo basilicale, bizantino e medioevale. Non credo che Baudelaire (se tornasse tra i vivi), o qualche suo ammiratore, si rifiuterebbe di riconoscere la bellezza compositiva e il valore d'arte dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore (Roma). Eppure fu costruito dopo che il Concilio di Efeso (431) ebbe condannato l'eresia di Nestorio, a gloria della Madonna, quasi a proclamare anche con la opulente lezione del mosaico il dogma della divina Maternità!

FRANCO STRAZZULLO

(1) RAFFAELE MORMONE, **Avviamento alla critica d'arte.** Napoli, 1954, p. 44.

(2) Ibid. (3) da ALFREDO SANDULLI, **Arte delittuosa,** Napoli, 1934, p. 353.

(4) Ibid., p. 355 - (5) Ibid., p. 352 - (6) B. CROCE, **Estetica,** pp. 116-117 - (7) MORMONE, **op. cit.,** cap. V **(Contro l'arte pedagogica),** p. 43 - (8) B. CROCE, **Breviario di Estetica,** Bari, Laterza, 1951. (9) R. MORMONE, **op. cit.,** p. 44 (10) GIOVANNI PAPINI, **Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo,** Garzanti, 1950, p. 442.

(11) PICARD, **L'atomizzazione nell'arte moderna,** Edizioni di Comunità, Milano, 1954, p. 13. (12) da ALFREDO SANDULLI, **op. cit.,** p. 353.

Un voto per le Chiese di Costantinopoli

Al convegno di studi ravennati e bizantini, tenutosi la primavera scorsa a Ravenna, la nostra collaboratrice Eva Tea ha presentato il seguente ordine del giorno, al quale hanno aderito tutti gli insigni studiosi presenti, compreso l'architetto turco Dogan Kuban. La nostra Rivista si associa nella speranza che efficaci iniziative sorgano in Italia e altrove per la tutela delle chiese cristiane nell'antico patriarcato di S. Giovanni Crisostomo, abitato per tanti secoli da Veneziani e Genovesi.

Trovandomi con mia sorella a Istambul, lo scorso settembre, ci recammo a visitare la chiesa di Mirelaion, nel quartiere di Aksaray conosciuta in sito come moschea di Bodrum; Bodrum Camü. La guida del Mamboury ci indicava la via; andare alla moschea di Lâleli, voltare a sinistra verso il mare, poi a destra nella strada trasversale, « la chiesa incendiata è a destra, sopra un pendio, in mezzo ad un mucchio di case ».

Aiutati dalla gente del quartiere, che ignora i fasti di casa sua, ma si fa in quattro per servire il turista, trovammo la collinetta e il «paté» di case e la chiesa in alto, dall'adorno tamburo, già marcatamente bizantino.

Dopo aver tentato indarno di salire per la via più diritta ma più ripida, ci decidemmo a girare il poggio e ci trovammo di fronte all'ingresso, che però non si dischiuse alle nostre chiamate. Il muezzin, — poi che la chiesa è ridotta a moschea — era andato a fare la spesa o se ne stava a dormire. Da una casa nuova di stile moderno, che dominava il gruppo di sudicie casupole, assiepanti quel dorso sassoso, uscì invece un giovane che ci rivolse la parola in buona lingua francese. « Inutile — disse — fino a mezzogiorno non aprirà. E' una povera chiesa malandata e mal servita. Ma io le voglio bene e ho fabbricato qui vicino la mia casa, che ne dite? Vi sembra abbastanza moderna? ». Annuimmo di buon grado ch'era la perla del quartiere e allora il giovane si presentò: era un architetto, avrebbe voluto fare qualcosa per quella sua vicina illustre e povera (la chiesa apparteneva all'antico convento femminile di Mirelaion che già esisteva nell'VIII secolo, sebbene la costruzione odierna non possa andare oltre il secolo X e ospitò, fra altre salme imperiali, quella di Elena, sposa di Costantino VII Porfirogenito, morta nel 981). « Ma qui a Istambul — soggiunse con rammarico — non si possono avere aiuti ». Inteso che venivamo dall'Italia, soggiunse con fiducioso candore: « Non potreste fare voi a Milano qualcosa per il restauro di questa chiesa? ».

La strana richiesta venne riferita da un collega ad un eminente personaggio della città, il quale non

sorrise, non si meravigliò, ma disse semplicemente: « Fate ».

Sebbene l'ambiente costantinopolitano sia assai mutato dal tempo di Abdul Megit, nel 1847, quando il sultano illuminato, che voleva il restauro integro di santa Sofia, e i restauratori da lui eletti, i fratelli ticinesi Fossati, si trovarono a combattere contro la opinione pubblica, contraria a ridonar valore all'opera « degli infedeli », pure è certo che l'interesse per i monumenti islamici supera in quegli ambienti artistici la cura per gli avanzi della civiltà cristiana, i cui rari cultori si trovano perciò relativamente isolati.

Essi non trovano strano l'intervento dell'occidente in ciò che appartiene alla sua storia, e si meravigliano, se mai, del contrario; e cioè che non si faccia di più.

L'Istituto bizantino di Boston, d'accordo con il curatore del Museo di Santa Sofia, pro tempore, prosegue l'opera tanto benemerita di M. Whittemore, morto nel 1950, non solo a san Salvatore in Kora (Kahriye Camü), ma anche alla chiesa del Pantocrator e altrove.

Questo istituto mira allo studio e alla profilasi dei maggiori monumenti bizantini, con larghi mezzi e con metodi un poco spicci nella difesa del proprio lavoro. Ma gli avanzi cristiani sono tali e tanti, e sparsi ovunque, e in così pietose condizioni, da rendere, più che lecita, desiderabile la cooperazione di diversi ordini di persone.

L'ottimo provvedimento del Museo di santa Sofia, il quale avoca a sè le antiche chiese di mano in mano che cessano dal servire come moschee, potrebbe essere integrato da un'azione privata a favore di quelle che ancora sono e rimarranno per lungo tempo nelle mani degli Islamici.

Non sono monumenti da poco. Basta rievocarne la storia.

Kalender Camü, identificata con l'Akataleptos dal Padre Laurent degli Assunzionisti, chiesa del IX secolo, sede di una scuola conventuale nel secolo XI, di una sinodo ortodossa nel secolo XIV, è moschea dal tempo della conquista, e i nuovi possessori ebbero tempo di disfare e ricomporre a loro modo le belle decorazioni scultorie dell' iconostasi, i cui avanzi ornano oggi i pilastri ai lati dell'abside.

Per un miracolo vi sono rimaste intatte le figure della Deisis e l'etimasia, sculture databili dal XII o XIV secolo.

L'eso e l'endo nartece sono in condizioni disastrose e tutta la chiesa è in grave disordine.

E così potremmo dire di sant'Andrea in crisi, la chiesa eretta da Arcadia, sorella di Teodosio II, in onore del martire degli iconoclasti, Sant'Andrea di Creta, deturpata con una brutta abside islamica, mentre rimangono ammirabili capitelli del secolo VI.

San Giovanni di Studion è ormai una rovina, ma almeno è lasciata in pace e la sua solitudine è commovente. Quanta romanità nei ruderi di questo convento che fu luce alla cristianità orientale!

In migliori condizioni statiche ci sono parse le chiese di Santa Teodosia (la Moschea delle rose) e dei Santi Pietro e Marco.

Questi due caposaldi dello sviluppo architettonico bizantino rivelerebbero meglio la loro intima struttura se non fossero deturpati da pitture del secolo scorso, di una volgarità scoraggiante.

Non nominiamo i monumenti turisticamente più noti, come la Vergine pammacaristos e la Kilise Camü, perchè al momento della nostra visita si presentarono in condizioni discrete.

In genere i custodi di questi nostri tesori sono lieti di vederli visitati dal forestiero e se scoprono che è cristiano gli indicano quei segni della sua religione che pensano doverlo interessare di più.

Una di queste chiese era in vicinanza di una scuola e la maestra stessa venne a farcene gli onori.

In altri posti, invece, ci fu proibito salire nelle stanze superiori, corrispondenti all'antica tribuna, forse perchè servivano di abitazione o di ripostiglio.

In breve, gran parte della nostra istoria cristiana a Costantinopoli è documentata in edifici che più non appartengono al cristianesimo e che dopo aver subìto un lungo martirio, si potrebbero aprire oggi a sorte migliore, grazie all'illuminato criterio di pochi uomini con cui sentiamo di simpatizzare fortemente. Ora questi colleghi medesimi, pochi nella maggioranza musulmana, non meno fervente oggi che al tempo dei fratelli Fossati, ci invitano ad accuparci di ciò che è idealmente nostro.

I modi di venire incontro a quest'amichevole richiesta di uomini e cose sono molteplici.

Nell'orbita del Congresso artistico a cui partecipavamo vennero ventilati diversi progetti. Chi avrebbe voluto fondare seduta stante un comitato internazionale con programma variato, che andasse dal restauro scientifico — come quello operato dagli Americani — sino alla segnalazione turistica.

Chi proponeva il formarsi di un comitato italiano che si occupasse specialmente delle chiese, sul tipo degli Amici della Catacombe, a Roma; e chi infine asseriva non doversi dimenticare i monumenti civili di quella che continuò a chiamarsi sino al 1453 la Nea Rome.

Un'idea balenò a tutto il gruppo italiano. Ma perchè la nostra scuola archeologica non si aggrega degli studiosi di arte bizantina e non viene a lavorare qui come fanno gli americani?

I Turchi sono intelligenti e non trascurano nulla di ciò che può giovare alla conoscenza del loro paese in Europa. Si potrebbe ottenere da una sezione del Turismo turco qualche agevolezza per il forestiero cristiano; delle opportune frecce per la ricerca dei monumenti, spesso intanati in quartieri poco alla mano, degli avvertimenti agli autisti, cortesi ma ignoranti di cose bizantine, infine una maggior diffusione di fotografie e cartoline illustrate, le quali giovano non poco a diffondere le notizie e il ricordo dei monumenti.

I nostri pellegrinaggi diretti in Terra santa, che ora sostano ad Efeso per la casa della Vergine, potrebbero essere opportunamente guidati alle chiese memorande di Costantinopoli. Infine, da cosa nasce cosa, e per la strada — dicono i fiorentini — si aggiusta la soma.

L'importante è il primo avvio e pare a noi che nessun'altra occasione potrebbe essere più opportuna per iniziare il movimento delle chiese cristiane in Oriente di questo convegno di bizantinologi, nella città che divide con Costantinopoli la sorte di essere ad un tempo romana e bizantina.

Il ciclo di affreschi francescani a Viterbo

di P. Ugolino da Belluno, Cappuccino

Padre Ugolino da Belluno - Convento dei PP. Cappuccini di Viterbo - Refettorio - S. Margherita da Cortona, particolare del grande affresco del Crocifisso.



La pittura religiosa, anzi, l'arte sacra in genere, ha trovato, attraverso i secoli, numerosissimi cultori proprio entro le mura dei cenobi, in seno ai grandi ordini. Varrebbe, anzi, la pena di tracciare un giorno una visione sintetica proprio degli artisti dei diversi ordini monastici, per avvedersi come in determinati periodi della storia della Chiesa, le arti si fossero rifugiate completamente all'ombra dei chiostri, quando il mondo occidentale sembrava correre il rischio di restare sommerso nella barbarie. Nella serena vita monastica sono maturati geni di impareggiabile maestria e santità, sì da far assurgere qualcuno anche alla dignità dell'altare. Che in epoca recente in molti cenobi si sia coltivata un'arte di spirito e di gusto piuttosto dilettantistico, sdolcinata e senza vigore, è un fenomeno sempre di nuovo accertabile, particolarmente nei conventi femminili. Ma va anche osservato che sempre di nuovo è dato riscontrare anche lodevoli eccezioni, ergersi personalità artistiche ben definite, vigorose, con un loro linguaggio ed un loro messaggio, che va ascoltato ed esaminato con la massima attenzione.

Tale il caso del P. Ugolino da Belluno, Cappuccino, del quale già da anni seguo l'interessantissimo sviluppo che lo ha portato in questo mese alla conclusione della prima grande affermazione della sua arte pittorica con il ciclo di affreschi a soggetto francescano, eseguiti nel « Cenacolo Francescano », annesso al Convento dei Padri Cappuccini di Viterbo, a breve distanza da quel Cenobio di Clarisse che rifiutarono viva Santa Rosa, per doverla accogliere poi, pentite, da morta.

Definire l'arte pittorica di Padre Ugolino è impresa non facile. Chè, praticamente, ogni artista è sempre



Padre Ugolino da Belluno - Convento dei PP. Cappuccini di Viterbo - Refettorio — Grande affresco rappresentante l'apoteosi delle anime francescane attorno al Crocifisso. Si veda la descrizione del personaggio a pagina 89.

un « caso a sè », rientrante, magari, in una linea di sviluppo, ma pur sempre « lui » e soltanto lui solo. Formatosi, dopo gli studi teologici, alla scuola di alcuni ottimi maestri, come lo scultore Nagni, desideroso di conoscere e di fare le sue esperienze, ha avuto la fortuna di trovare comprensione ed appoggio presso i suoi superiori che gli hanno concesso lunghi viaggi di studio all'estero, permettendogli così di conoscere in originale i grandi capolavori del passato. Il fatto che da questa prima esperienza, che lo ha portato a Toledo dinnanzi ai capolavori del Greco, al Prado ed al Louvre, alle grandi gallerie d'Italia, egli ha ricavato gli insegnamenti che gli sembravano utili, senza però farsi prendere dalla tentazione di seguire l'una o piuttosto l'altra maniera del passato, già dimostra una struttura d'artista ben salda e conscia dei propri potenziali valori. L'esperienza corrente ha insegnato, purtroppo, come, specie in passato, proprio nell'ambiente degli artisti monastici, talvolta non solo prevalesse la tendenza all'imitazione più smaccata di un determinato artista, ma questa tendenza trovasse anche l'appoggio dei rispettivi superiori. Sarebbe ingeneroso volergliene fare, oggi, una colpa; la loro formazione aveva trascurato i problemi dell'arte, che pure sono così essenziali per la Chiesa Cattolica, da potersi affermare che praticamente una Chiesa senza l'arte sia impensabile .

Certo, anche P. Ugolino ha provato dinnanzi alle grandi opere quell'attimo di smarrimento di ogni giovane artista, quel senso di giovanile inesperienza ed inadeguatezza, che potevano spingerlo a deporre una volta per sempre tavolozza, pennelli e colori. Per poi riprendersi con maggior tenacia, con accanimento anzi, per cercare la propria strada e la propria personalità. Con mente aperta ad ogni impressione utilizzabile ha voluto soffermarsi anche di fronte agli esperimenti più arditi delle più recenti scuole francesi, soprattutto nel campo delle luci e del colore. Fede ne fa la sua grande pala d'altare nella Chiesetta della Casa Generalizia dei Cappuccini in Via Piemonte eseguita alcuni anni or sono.

Esperienza utilissima anche questa per lui, in quanto gli ha insegnato molte cose, ma che egli stesso giudica di già superata dai suoi ulteriori studi, che lo hanno riportato, quasi inavvertitamente, sulla grande strada della tradizione italiana. La sua più recente fatica, gli affreschi del « Cenacolo » di Viterbo, testimoniano per questo suo « ritorno », il quale è tale, a ben considerare la cosa, solo in apparenza. Dirò subito che l'attuale forma espressiva di P. Ugolino sembra accentrare le grandi esperienze dei « giotteschi » e dei quattrocentisti sulle orme del Beato Angelico, per quanto riguarda la chiarezza della composizione; umbro-toscani, in termini storici, appaiono i suoi sfondi a paesaggio; ma già in questo punto cessano le affinità. Per il resto, ottimo disegnatore, attento osservatore della realtà, vivace coloritore, P. Ugolino sa trasfondere nelle sue opere uno spirito personale, ravvivato da una profonda assimilazione della spiritualità francescana, da lui intimamente sentita e vissuta, e soprattutto interpretata.

Il compito da lui affrontato non era nè facile per la parte figurativa, nè per quella tecnica. Doveva conquistarsi anzitutto la tecnica dell'affresco, per la quale trovava presso altri artisti viventi solo poche ed incomplete nozioni. Sentiva raccomandarsi perfino di fare i ritocchi sull'intonaco asciutto con i gessetti colorati; per giunta da un pittore che va per la maggiore! Solo dopo alcuni esperimenti preliminari « in situ »

si sentiva abbastanza sicuro per intraprendere questa sua prima grande fatica impegnativa: quasi 200 mq di pittura in vero affresco, con oltre un anno e mezzo di lavoro sulle impalcature, oltre, beninteso, la coscienziosa preparazione dei cartoni, dei bozzetti a colori per 80 figure e via dicendo. Studiando dal vero accanitamente, lavorando con tutta la sua esuberante energia, egli ha compiuto un'opera verso la quale subito le supreme autorità ecclesiastiche hanno rivolto la maggiore attenzione, dando vasta risonanza all'inaugurazione di questa monumentale opera d'arte. Tanto, che oggi a P. Ugolino vengono già sottoposte lusinghiere offerte per ulteriori grandi cicli pittorici, non solo qui a Roma ed in altre città d'Italia, ma finanche in Inghilterra, dove i Padri Cappuccini vorrebbero vederlo dipingere una cappella ad Oxford ed una a Londra. Già questo fatto potrà dare una prima sensazione dell'effettivo valore artistico della fatica testè condotta a termine.

Si trattava di decorare le pareti di una sala rettangolare di m 15 di lunghezza, per 7,50 di larghezza, alta poco più di 6 m, con la fascia dipinta larga m 4,30. Il soggetto obbligato erano « I Fioretti » e la glorificazione delle grandi anime francescane: sulla parete di fondo infatti domina questa grandiosa composizione, gravitante attorno al Crocifisso. Sulla parete destra si susseguono le scene delle Stimmate sulla Verna, poi, abilmente collegate, l'apertura del Vangelo e l'incontro tra San Francesco e San Domenico; terza la scenetta della liberazione delle tortorelle.

Nella seconda parete corta è raffigurato il mistico convivio, narrato nel XV Fioretto, con la scena collocata sotto una tettoia agreste, in mezzo ad un paesaggio di ampio respiro. Riprende la parete lunga con le due storie del lupo di Gubbio e del mantello donato al povero, ancora ripetendo il paesaggio arioso. Segue una delle più suggestive composizioni del ciclo: Santa Chiara, che per ordine di Papa Innocenzo III benedice i pani, facendo su ognuno apparire una croce. Ed infine il miracolo della sorgente, fatta scaturire per intercessione del Santo.

Come ritmo di composizione, l'opera più impegnativa, anche per lo stesso suo soggetto, è la grande scena iniziale e finale, quella che s'impone a quanti frequenteranno il « Cenacolo » viterbese; l'apoteosi delle grandi anime francescane attorno al Crocifisso. A sinistra vedansi Buonadonna e Lucchesio inginocchiati dinnanzi a Papa Gregorio IX, quali fondatori del Terzo Ordine Francescano. Il papa, figura impostata con un senso di monumentalità ha alle spalle lo stemma del suo casato. Subito a destra Santa Rosa dispiega il lembo della gonna, dal quale una bimba toglie un pezzo di pane, tra alcune rose, mentre Sant'Elisabetta di Turingia (o d'Ungheria) copre d'un drappo una povera abbandonata con un bimbo. Accanto a Lei San Luigi IX Re di Francia, col vessillo dei crociati, guarda verso il Crocifisso, mentre ai piedi della croce si appoggia, con espressione di umiltà, la « Maddalena dei Francescani », Santa Margherita da Cortona. Il Crocifisso si volge verso destra, verso il suo Santo prediletto: San Francesco in preghiera è in pieno slancio verso il Signore. Poco discosto San Ludovico da Fossombrone contempla il Crocifisso, riceve San Felice da Cantalice dalle mani di un Papa un pane per la sua bisaccia di frate cercatore. Il Papa deve raffigurare anche Clemente VII, il quale proprio in Viterbo nel 1527 ebbe a confermare la Regola dei Frati Cappuccini, mentre due dame della più alta aristocrazia romana gli rivolgono la parola: Vittoria Colonna e Caterina Cybo, le quali tanta parte hanno



Padre Ugolino da Belluno - Convento dei PP. Cappuccini di Viterbo - Refettorio - Una scena dell'episodio della Verna: la discesa dal monte del Santo Stigmatizzato.

avuto per la difesa ed il riconoscimento finale della riforma cappuccina. Un altro personaggio ancora si scorge, dietro Papa Clemente VII: Alessandro Manzoni, il quale nella sua sublime figura di Padre Cristoforo ha eretto uno dei monumenti più sentiti ai Frati Cappuccini.

Le notazioni di ambiente paesistico sono disposte con parsimonia: qualche monte nello sfondo, dal ritmico contorno dei monti della Sabina, a qualche dislivello nel primo piano, nel quale invece sono distribuiti con un certo ritmo piccole piante fiorite, tratta da antichi erbari; qualche albero, subito dietro le figure, serve a spazzare ritmicamente la grande superficie apparentemente vuota del cielo. Dico apparentemente, perchè è adesso che con la sua tenue luce trasparente sembra partecipare a questa primaverile fioritura di anime anelanti alla luce.

Il miracolo sulla Verna è narrato con la semplicità di un maestro primitivo: in alto l'Impressione delle Stimmate, in basso il Poverello, completamente assorto in sè per la sovrumana esperienza, a cavallo del somarello, appoggiandosi anche al contadino, dall'aria sempliciotta. L'apertura del Vangelo, attraverso la quale Francesco di Pietro Bernardone si sente indicare la via della perfezione, è scena di estrema semplicità compositiva, come pure quella dell'incontro dei due grandi Santi, che un angelo sospinge ad abbracciarsi.

Notevole l'interruzione architettonica che il secondo quadro viene a costituire tra il primo ed il terzo; cosa questa che ritrovasi sulla parete di fronte: tra il paesaggio della Verna e quello con la scena della liberazione delle tortorelle, montagnoso, con alberi e campi, qui entro un cortiletto di un ambiente di francescana povertà e semplicità, sono collocate le due scene, sempre ridotte alle figure essenziali, schivando ogni facile ed allettante accessorio.

Agli accenti necessariamente patetici del gruppo attorno al Crocifisso fa contrasto la scena del convito spirituale di San Francesco, di Santa Chiara e dei loro primi compagni: intima serenità e raccoglimento sotto la semplice tettoia fatta di paglia. Comunione di anime e di estasi che gli estranei da lontano credono un fuoco...

Di chiarissima lettura è anche la scena del Lupo di Gubbio: questo bestione dall'aria di un grosso cagnaccio ammansito, al quale una bimba piuttosto spaventata vorrebbe porgere il piatto con la pietanza pattuita, mentre un altro fanciullo terrorizzato si fa stringere dalla madre; mentre un giullare, seduto a terra, contempla la scenetta. Nello stesso paesaggio è collocata anche la scena del mantello offerto al povero. E' un unico paesaggio avente da una parte nello sfondo la città, dall'altra un lago, con accentuazione vigorosa di alcune roccie.

Poi ancora la scena in un ambiente chiuso: Santa Chiara che benedice i pani. Ormai l'ambiente è ridotto alle nude mura del vano, poche figure, tra le quali spicca il volto ieratico, dagli occhi socchiusi, della Santa. Anche le notazioni cromatiche, che in tutte le altre scene, Crocifissione compresa, sono vivaci, con audaci accostamenti di tonalità perfino, qui appaiono ridotte allo stretto essenziale per porre interamente in rilievo l'atmosfera di spirituale raccoglimento e di prodigio.

La vivacità di composizione di colori ritorna ancora una volta nella sorgente miracolosa, resa anche questa con una immediata naturalezza nel movimento delle figure, alla quale partecipa anche il mulo e quel ragazzetto, accoccolato dietro i bigonci, che fissa con aria diffidente lo spettatore. Ancora una volta il paesaggio fortemente ritmato, con abili giochi di distanza.

Padre Ugolino da Belluno - Convento dei PP. Cappuccini di Viterbo - Refettorio - Un'altra scena del racconto della Verna: l'acqua portentosa fatta scaturire dalla rupe
A destra: **il particolare degli assetati.**





Le diverse illustrazioni meglio che le discrezioni possono rendere una idea più precisa di questo ritmo di composizione, di questo linguaggio pittorico, privo di rettorica o di falso lirismo, ma piuttosto impostato su quel tono agreste, che è tipico di tante zone dell'Italia Centrale, estraneo alle leziose sdolcinature e piuttosto intonato ad alcunchè di acerbo, od aspro che è l'unico correttivo possibile per tenere un'opera d'arte al di fuori ed al di sopra dal facile convenzionalismo, il quale tanto ha contribuito a gettare il discredito sull'arte praticata entro le mura monastiche.

Questa particolare asperità è stata anche messa in rilievo in un elevato discorso dal quale Sua Eminenza il Cardinale Celso Costantini, dopo la benedizione impartita da Sua Eminenza il Cardinale Micara, quale Protettore dell'Ordine Cappuccino. Questo discorso è stato poi pubblicato integralmente sull'« Osservatore Romano » (21-22 marzo 1955) e testimonia, una volta di più, la solerte ansietà delle altissime sfere responsabili della Chiesa circa i destini futuri dell'arte sacra. Discorso pieno di comprensione verso questi nobili sforzi che si inseriscono umilmente nella tradizione — e Santa Romana Chiesa, con tutta la sua generosa affermazione dell'attualità, è anche e soprattutto affermazione del valore della tradizione — ma che ha avuto anche un attimo di amara rampogna verso le manifestazioni più evidenti degli estremismi dell'arte contemporanea: « L'infanzia dell'uomo e dell'arte non si vive due volte. Se l'adulto bamboleggia, si dice che è rimbambito o ridicolo ». V'era un tono di amarezza in queste parole del Cardinale, ma ha saputo trovare anche una nota ottimistica che riaffiorava di continuo nel suo discorso, con la quale testimonia in favore di quella tradizione artistica italiana, dalla quale in ogni epoca è scaturito un linguaggio artistico sempre ed ovunque chiaramente comprensibile.

Ho detto più sopra come quest'arte di P. Ugolino da Belluno apparentemente sembri ricollegarsi alle tradizioni del Trecento e del Quattrocento, specialmente delle scuole dell'Umbria e della Toscana. Particolarità messa in evidenza anche nel discorso del Cardinale Costantini. Ho meditato a lungo su questo singolare fenomeno artistico, ne ho parlato con lo stesso artista, il quale esclude nel modo più categorico un suo deliberato od anche inconscio accostamento a questi maestri.

Una spiegazione di questo fenomeno artistico, che nel corso della storia dell'arte è sempre di nuovo riscontrabile, credo di averlo ritrovato nella famosa teoria dei « corsi e ricorsi della storia » di Giovanni Battista Vico. Secondo questo grande filosofo della storia, un complesso di determinate circostanze maturerà determinati avvenimenti, i quali alla loro volta saranno seguiti da conseguenze precisabili, indipendentemente da contingenze di tempo e di luogo. L'uomo agente politico, e quindi storico, non offre poi nella sua intima natura una gamma troppo ampia di fattori, perchè prima o poi nella storia non si manifestino apparenti ripetizioni o — per parlare con Vico — « ricorsi ». Essi dunque non sono stati originati dalla esplicita volontà determinante dell'uomo, quanto piuttosto dai fattori positivi e negativi dei quali è formata la sua personalità.



Padre Ugolino da Belluno - Convento dei PP. Cappuccini di Viterbo - Refettorio - L'incontro di S. Francesco con S. Domenico. Si noti la novità iconografica dell'angelo che accosta i due Santi fondatori.

Altrettanto, ritengo, deve applicarsi all'arte, che dell'umanità operante e pensante è una delle manifestazioni più nobili ed elevate: ancora sono i complessi elementi dell'anima dell'artista, che formano la sua personalità, che si estrinsecano attraverso la sua personale spiritualità e dell'ambiente entro il quale è stato chiamato ad operare. Basti pensare poi un momento a quelli che possono essere i complessi spirituali ed artistici nell'ambito dell'arte sacra, esercitata da un religioso, con ben precisi scopi ed intenti, per comprendere come il « ricorso della storia » trovi in arte figurativa nel « ritorno stilistico » il suo parallelo corrispondente.

Padre Ugolino da Belluno si esprime in questo chiaro linguaggio formale, perchè lo ritiene particolarmente idoneo per l'espressione del suo modo di pensare e per la comprensione degli uomini, ai quali questo suo messaggio è diretto: chiarezza di idee, semplicità di linguaggio, fedeltà alla forma ed all'armonia delle regole d'arte, particolare sensibilità spirituale, che rende lui, francescano, particolarmente idoneo di immedesimarsi nella mistica e nella poesia del Francescanesimo. Egli è troppo umile come religioso e troppo modesto come artista sempre conscio dell'inadeguatezza dei propri mezzi espressivi, per volersi paragonare a chicchessia. Ma l'attento lettore si sarà di già convinto, come effettivamente invisibili legami congiungano la sua opera con i grandiosi cicli di Giotto — sempre indicato nella tradizione come terziario francescano — e quelli di sublime spiritua-



Padre Ugolino da Belluno - Convento dei PP. Cappuccini di Viterbo - Refettorio - Altri tre episodi dei fioretti. Qui sopra: **la liberazione delle tortorelle.** Nella pagina di fronte: **Il lupo di Gubbio, e il mantello ceduto al povero.**

lizzazione dovuti al Beato Angelico, religioso anch'egli; non solo, ma anche gli altri pittori minori dell'Umbria e della Toscana.

La comunanza che così si viene a stabilire non è data dal deliberato proposito di copiarsi o d'imitarsi reciprocamente — il che sarebbe la negazione dell'arte vera, intesa, sempre e solamente in una identica sfera di spiritualità, di chiara visione della missione loro affidata dalla Provvidenza, di una eguale tecnica. Variano le contingenze di tempo, chè ognuno è creatura della sua epoca maturato entro un suo ambiente, parlante di conseguenza il linguaggio formale artistico del suo tempo.

L'esemplificazione attorno a questa interpretazione dei ritorni stilistici, in corrispondenza dei ricorsi storici, potrebbe essere sviluppato ancora a lungo. Ma non è questo il luogo adatto; basti avere accennato ed impostato il problema per ulteriori e prossimi esami e discussioni.

Dirò ancora del colorito delle opere, che appaiono ora molto ricche di colori, spesso vivacissimi, sorprendenti spesso per audaci accostamenti di tonalità, ma sempre controllati onde evitare eccessi o dissonanze. Sarà il tempo stesso ad « intonare » gradualmente tutta quanta l'opera, per darle quell'insieme di maggior morbidezza, che indubbiamente era nell'animo dell'artista, che si è trovato alle prese con una tecnica non facile, irta di incognite, specie per chi, come Padre Ugolino, per la prima volta l'affronta su vasta estensione. Ma questa vivacità di colori risponde anche ad un intenzione ben definita, ancora da ricercare nella particolare spiritualità francescana: « servire il Signore in letizia ». Non fu il grande Santo a ricordare nel « Cantico delle Creature » proprio anche la vivacità dei colori ed a commuoversi, nei « Fioretti » dinnanzi ai colori dei fiori, di tutte le creature?

Vista così, l'arte pittorica di Padre Ugolino da Belluno appare come un'interessantissima manifestazione di una tendenza dell'arte sacra contemporanea italiana, importantissima in quest'epoca di sbandamento generale e della negazione di tanti valori che pure fanno parte di un patrimonio che non può e non deve essere a nessun prezzo abbandonato. Voler aprire la discussione su un aspetto piuttosto che su un altro della sua opera, su qualche particolare, mi sembra ozioso a questo punto della presentazione. L'artista stesso, mentre gradualmente si distanzia nel tempo dalla sua opera, ne scoprirà qualche debolezza, si convincerà dell'opportunità di risolvere in futuro diversamente particolari delle più svariate categorie; chè, in ogni tempo, il più severo critico di se stesso è l'artista conscio della sua missione e delle sue responsabilità. Sarà dovere della critica seguirne l'ulteriore sviluppo e divulgarne l'opera che si avvia decisamente lungo un cammino di continua ascesa.

Angelo Lipinsky

Pittura religiosa Etiopica

Dall'8 marzo al 12 maggio 1955 è stata allestita La Mostra d'Arte Etiopica dai RR. PP. Cappuccini della Provincia Lombarda all'Arengario di Milano. Con gusto tutto francescano di sobrietà, e con amore tutto apostolico e missionario i Padri Cappuccini hanno voluto mostrare con questa esposizione i tesori d'Arte della loro terra di evangelizzazione, nel centro della capitale della loro Provincia.

Organizzatori diretti della Mostra e della seria e lineare disposizione delle opere di Arte esposte sono il Rev. Padre Giangrisostomo da Cavriana, Segretario delle Missioni, e l'Architetto Enrico Taglietti di Milano.

Il cospicuo numero dei visitatori, specialmente del mondo artistico, ha dimostrato che l'esposizione ha suscitato un vivo interesse. Tutto il merito ne va ai due organizzatori soprannominati.

La mostra abbondava di vari generi d'arte: ceselli d'argento, lavori in terra cotta, armi antiche ecc. Ma quelli che colpivano soprattutto il visitatore erano i numerosi quadri di pittura, di svariatissimi soggetti e di cronologia che dal XII secolo arrivava fino ai giorni nostri. Bastano quei quadri per rendersi conto quale onore e quale grado di perfezione (nel suo genere) abbia avuto ed ha tuttora l'arte pittorica in Etiopia. Fin dai tempi remoti l'arte pittorica era professata da quelle persone che avevano una vasta conoscenza della Sacra Scrittura e della letteratura sacra, ne compilavano le copie manoscritte su pergamena, e, in un certo senso erano i calligrafi per eccellenza. A questa conoscenza sacra e a questa attitudine di calligrafi accoppiavano anche l'arte di dipingere ed erano così calligrafi e pittori. Essendo di patrimonio a questa sola classe di persone, satura di scienza sacra, l'arte pittorica etiopica è quasi sempre di ispirazione sacra: simboli, scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, vite di Santi sono i soggetti preferiti degli artisti etiopi. Si può dire quindi che la pittura etiopica non conosce o conosce pochissimo la pittura di soggetti prettamente profani senza alcun elemento sacro, almeno fino a venticinque o trenta anni fa, quando cioè la pittura incominciava a non essere soltanto il monopolio di quella categoria di artisti summenzionati.

Chi ha visitato la mostra, soffermandosi sui quadri, avrà notato a prima vista che la pittura etiopica ha una stretta dipendenza della così detta arte bizantina. Questa dipendenza si spiega dal fatto che l'Etiopia ebbe con l'Oriente Cristiano una stretta relazione, e condivise tutti gli avvenimenti lieti e tristi del mondo cristiano orientale. Ebbe infatti dall'orien-







Pittura etiopica contemporanea: Madonna in trono con Bambino, angeli osannanti - Pittura su tela.

te, e precisamente da Alessandria, il cristianesimo per la predicazione di S. Frumenzio ospite prima nella reggia di Axum consacrato poi primo Vescovo della stessa città dal grande S. Atanasio.

Come condivise la fede condivise anche la separazione dell'Oriente dall'Occidente, quantunque in questa separazione l'Etiopia non avesse mai avuto parte attiva, poichè soltanto motivi di isolamento e di lontananza contribuirono alla sua separazione da Roma, come lo dichiararono altamente i suoi delegati al Concilio di Firenze. L'Etiopia ebbe anche relazioni commerciali e culturali coll'Oriente. La letteratura e la cultura sacra etiopica risente molto infatti della cultura Orientale. L'influsso dell'Oriente cristiano doveva sentirsi quindi anche nell'arte specialmente nell'arte pittorica. Lo stile Orientale o bizantino che predominò anche nell'Occidente Medioevale, ebbe una affermazione e una corrispondenza anche in Etiopia. Con questo però non si vuol dire che la pittura etiopica prendendo di peso lo stile bizantino si sia stagnata e si sia fermata al punto di partenza. Allo stile bizantino invece ha dato quell'ambientamento e quell'addattamento che corrisponde alla psicologia, al costume, e alla religiosità degli etiopi. Così si può vedere i soggetti delle pitture etiopiche coll'austerità e ieraticità fondamentale bizantina, e, allo stesso tempo si può scorgere uno sviluppo di coreografia e sfumature svariatissime che riflettono il costume e l'ambiente



Pittura abissina del Sec. XIII
Gesù coronato di spine e deriso

etiopico. Vediamo ad esempio la fig. a pag. 96. Rappresenta S. Giorgio (un soggetto molto sfruttato dai pittori etiopici, data la grande divozione che si ha per tale Santo in Etiopia). La semplicità delle linee del volto la maestà austera e rigida dell'insieme rivelano un tocco fondamentalmente bizantino. Ma quante sfumature ambientali! La scena è quella tipica di un signore etiope in assetto di guerra seguito dai suoi soldati, gli indumenti, dal mantello ricamato, il così detto Kapa-Lanka, ai calzari stretti sono quelli che i grandi dell'Etiopia indossano nelle grandi occasioni. Altrettanto per i soldati: la tunica corta che arriva fino ai ginocchi i calzari stretti che arrivano fino alla caviglia sono gli indumenti tipici del popolo. Inoltre l'acconciatura dei cappelli sia dei soldati che del Santo la fattura delle briglie e della sellatura del cavallo sono tipicamente dell'ambiente etiopico.

Un soggetto molto caro ai pittori etiopi è la Madonna di S. Luca. La provenienza in Etiopia di questa Madonna ha dato luogo a molte supposizioni tra le quali quella che sostiene che il primo esemplare di questa Madonna sia pervenuto per mezzo dei missionari gesuiti della fine del secolo XVI precisando anzi che quei missionari ebbero una copia della Madonna di S. Luca che si conserva nella Basilica di S. Maria Maggiore a Roma, dalle mani di S. Ignazio. Potrà darsi che abbiano avuto questa copia e che abbiano anche portata con loro nel paese della loro missione, ma non è stata la prima ad essere introdotta in Etiopia. Fin dal secolo XIV, molto tempo prima quindi dell'ingresso dei gesuiti in Etiopia, la Madonna di S. Luca era conosciutissima fra gli etiopi. Riportiamo in breve il racconto delle « cronache dei re » che può dirci qualche cosa sul tempo della provenienza di questo esemplare. Circa la prima metà del XIV secolo i cristiani dell'Egitto e della Palestina subivano una serie di persecuzioni dai governanti Musulmani. I Patriarchi di Alessandria e di Gerusalemme mandarono delle delegazioni ad un Imperatore dell'Etiopia affinchè intercedesse coi suoi buoni uffici presso il Sultano d'Egitto per far cessare la persecuzione. In risposta l'Imperatore d'Etiopia mosse una spedizione armata verso l'Alto Egitto facendo intender al Sultano che avrebbe continuato l'avanzata se non cessava di perseguitare i cristiani sotto la sua sovranità. La persecuzione si mitigò e in riconoscenza i due Patriarchi mandarono a uno dei successori dell'Imperatore cioè a Dauit (1381-1410) una delegazione recante una reliquia della S. Croce, un'immagine della testa del Salvatore incoronato di spine e una immagine della Madonna di S. Luca (1). Ecco quindi quando e da dove proveniva questa Madonna tanto cara agli etiopi. Del resto una stanza che incomincia:

« Saluto la tua immagine che dipinse colle sue mani
l'artista Luca uno degli Evangelisti..

è attribuita all'Imperatore Zera-Jacob che regnò dal 1434 al 1468.

Pittura etiopica del sec. XVIII - Dipinti su carta pergamena: Gli evangelisti S. Marco e San Luca. E' stata notata la somiglianza di questa pittura con alcune tendenze contemporanee europee.







Arte contemporanea abissina - San Giorgio: grande dipinto su tela. Talora sulla trama di questa composizione si trovano rappresentati i fasti dell'imperatore.

Nella pagina di fronte: **S. Matteo e San Giovanni evangelisti. Dipinti su pergamena del sec. XVIII.**

Dal 1468 compare la storia di una Madonna dipinta dal pittore Veneziano Francesco di Branca Leone che soggiornò nella corte Etiopica durante il regno di Zera-Jacob e di Beede-Mariam. Ma questo dipinto non fu mai ben visto dagli Etiopi. Alcuni hanno pensato che il motivo di questa avversione sia un motivo estetico del quadro, inquantochè rappresentava la Madonna portante il bambino sul braccio sinistro il che era una mancanza di rispetto a Cristo, ma non è attendibile questa supposizione dato che quasi tutti gli esemplari della Madonna la rappresentano col bambino sul braccio sinistro; sembra invece certo che questa malaccoglienza sia dovuta al fatto che quel quadro era di produzione straniera. Comunque sia il quadro non fu mai gradito, e finì coll'essere dimenticato nel santuario di Atronese-Mariam distrutto irreparabilmente durante l'invasione dei Galla nel 1706-1709 (2). La Madonna in genere è sempre dipinta col bambino in braccio (Tav. B.) non si può concepire un dipinto della Vergine senza il bambino, tanto che il termine « Mesle Fukur Welda » col suo diletto Figlio, equivale al « quadro della Madonna ». Ciò vuol dire che il popolo Etiope venera la Vergine in base alla sua prerogativa principale: la Maternità divina, il dipingere la Madonna senza il bambino equivarrebbe a sminuire la sua grandezza.

Dal XVII secolo si scorgono delle infiltrazioni straniere nell'ispirazione dei soggetti. Prova ne è il soggetto della Crocefissione. Questo dipinto non è mai riprodotto in qualunque genere d'arte e ciò in coerenza alle dottrine Monofisite: non ammettendosi la natura umana di Cristo non poteva essere riprodotta nemmeno la sua crocifissione. Negli esemplari antichi si possono trovare delle illustrazioni dell'intera vita di Gesù, ma arrivati alla crocifissione la croce è rappresentata nuda senza il crocifisso (1). Dalla data surriferita invece troviamo degli esemplari che rappresentano questo soggetto. Tale novità deve ricercarsi all'influsso cattolico dovuto alla presenza dei missionari cattolici.

Al giorno d'oggi la pittura Etiopica ha preso delle nuove pieghe. Non si restringe più ai soggetti sacri ma coltiva anche i soggetti profani; lo stile bizantino è in continuo declino. L'Occidentalismo che travolge l'antica organizzazione della vita sociale sta travolgendo anche l'arte. Giovani artisti dell'Etiopia vanno all'estero per studiare la pittura; è da vedere soltanto che impronta personale daranno a quest'arte ormai in pieno rinnovamento.

Paulos Tzauda

La pittura giapponese contemporanea

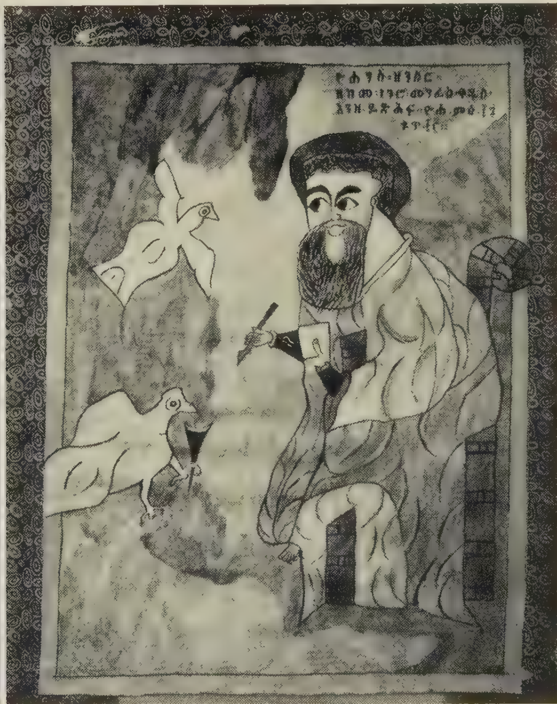
Lo scorso anno, a proposito dell'ultima Biennale di Venezia, da queste pagine, Eva Tea impostava il problema del rapporto tra arte indigena ed arte europeizzante dei nuovi continenti, nella cultura contemporanea europea, e pertanto nella impostazione della grande rassegna veneziana. E' un problema davvero importante: ed abbiamo perciò voluto riecheggiarlo in questo articolo di Padre Ortolani, rientrato testè dal Giappone, anche se non si riferisce agli argomenti di cui solitamente ci occupiamo.

Chi passava qualche tempo fa per il Parco Ueno di Tokyo poteva assistere a uno spettacolo interessante: davanti al Museo Imperiale, tutt'intorno al vasto giardino una fila interminabile di persone di tutte le categorie — studenti nelle solite divise, uomini seri ed attempati, donne in pantaloni e in chimono, qualche raro americano qua e là — se ne stava pazientemente ad attendere il proprio turno per poter entrare all'Esposizione di 350 opere venute dal Louvre di Parigi. Questo spettacolo è durato per il mese e mezzo in cui l'esposizione è stata tenuta.

La Francia è di moda in Giappone. Specialmente in letteratura e in pittura. Come non si concepisce una persona colta che non abbia letto Sartre e Gide, così non si può entrare in una mostra d'arte contemporanea giapponese senza trovarsi in mezzo a imitazioni, più o meno ben riuscite, di Rouault, Renoir, Cezanne, etc. Non fa quindi meraviglia che dandosi una volta in vita la possibilità di andare a vedere in realtà quadri originali degli ispiratori di quelli che riempiono i saloni enormi e interminabili del Palazzo delle Esposizioni, e le « personali » nelle varie gallerie e nei « depato » (grandi magazzini) di Tokyo, non si esiti a stare ore e ore in fila. I giapponesi di pazienza ne hanno; e sono più disciplinati di noi. E si trattava solo di briciole dei tesori del Louvre, per me una autentica delusione.

Parlare della pittura giapponese d'oggi è un compito tutt'altro che facile. Senza pretendere di dare un quadro completo, penso che possano tuttavia interessare queste impressioni ricevute nel visitare le esposizioni degli ultimi mesi in Tokyo. Si sono in-





fatti susseguiti avvenimenti artistici tali da permettere di farsi un'idea abbastanza esatta dello stato attuale del mondo pittorico giapponese. Mi riferisco principalmente alle esposizioni Nikaten, Kodoten, Inten, Nitten, e a diverse « personali » esposizioni di gruppi di artisti in varie gallerie qua e là per Tokyo. Questi pochi nomi includono migliaia di quadri, chilometri percorsi vedendo uno in fila all'altro, spesso uno sopra all'altro in due, tre file quadri, quadri, quadri di tutti i gusti e di tutti i soggetti. La mancanza di scelta in quelle grandi esposizioni rende assai pesante il solo materiale passare in rivista tanta quantità di roba, tra cui non molte opere meritano attenta considerazione.

C'è una divisione fondamentale in Giappone: si parla di « Nihonga » e di « Yôga ». Con il primo termine si intendono quadri ispirati allo stile tradizionale giapponese, quindi opere dipinte su seta o su carta secondo la tecnica locale. Per « Yôga », invece, s'intendono quadri a olio, ne più nè meno come si dipinge in Europa. Tra questi due tipi ben definiti c'è tutta una gamma di interferenze e sfumature dei due stili. Non manca chi tenta di rendere a olio i temi anticamente trattati con i pigmenti sciolti in acqua e applicati su seta o carta invece che su tela; e ci sono molti che con i mezzi tradizionali dipingono enormi quadri di ispirazione completamente occidentale. Molti dei grandi gruppi di artisti accolgono indifferentemente tra le loro file cultori dei diversi stili, per cui spesso si ha in una sola esposizione una sezione di « Nihonga » e una di « Yôga », più un numero indefinito di quadri che vengono classificati secondo la tecnica con cui sono eseguiti, per cui tra i « Nihonga » si vedono moltissime composizioni in cui del genuino gusto giapponese non resta nulla. Tale il caso specialmente dell'esposizione Inten, la scuola che vanta di tenersi più vicina alla tradizione nazionale.

Entrando nel primo salone di tale esposizione sono rimasto sconcertato e deluso. Vedevo quei colori che hanno il loro senso nelle delicate composizioni su seta o su carta, bei kakemono o preziosi paraventi, applicati a quadri enormi di ispirazione completamente occidentale piuttosto mediocre, con il risultato di dare l'impressione di trovarsi in mezzo a grandi manifesti pubblicitari.

Proseguendo nelle numerose sale ho però constatato che non mancano artisti genuini. C'era anche un « suiboku », dipinto a « sumi » (inchiostro giapponese) di Yokoyama Taikan, meritatamente famoso pittore di puro stile giapponese. Yokoyama Taikan è nato nel 1868 ed ha al suo attivo opere che lo hanno portato in primo piano tra gli artisti giapponesi già da molto tempo. Anche le ultime opere del maestro incantano con la loro squisita sensibilità di colore, il tocco leggero e perfetto del « fuda » (pennello giapponese) che lo fanno degno erede della migliore tradizione nipponica. Cito una sola opera recentissima, esposta poco fa alla Galleria del « Daimaru Depāto » dal titolo « Chōki », una deliziosa marina in cui le macchie scure dei pini marittimi in primo piano si fondono nelle sfumate armonie delle onde regolari. Nella stessa esposizione del « Daimaru Depāto » un altro artista di primo piano, Kawai Cyōkudô (nato nel 1873) mi dava l'impressione sicura, con le sue sete delicatissime, che la sensibilità giapponese ha tuttora artisti di grande valore che la sanno esprimere in maniera veramente giapponese.

Tra le esposizioni « chilometriche » quella che mi ha dato l'impressione di maggior serietà è stata la Nikaten. Dato il numero enorme di quadri esposti era evidentemente inevitabile che molte opere fossero



Pittura giapponese contemporanea: Arishima Iruma (autore famoso) titolo: « Shichirigahama » opera seria, colore buono.

Il Giappone che più affascina i nostri occidentali: Statua di Brahma (?) nel tempio Sangatsudò in Nara - VIII secolo d. C.



mediocri. Ma qua e là ho scorto quadri che non mancavano di suscitare un certo interesse. C'era un'opera di Togo Seiji, « Geisha », che faceva onore al noto maestro per la indovinata fusione di una sana modernità di composizione e ispirazione con la compostezza, delicatezza propria dei migliori « Nihonga ».

Un esponente interessante e assai famoso della pittura giapponese d'oggi è senza dubbio Seison Maeda. Nato nel 1885, ha incominciato a dipingere quando il contrasto tra « Nihonga » e « Yôga » appariva in tutta la forza di un movimento nascente. Egli ha optato per la tradizione, studiando per lunghi anni con passione tutto il glorioso passato dell'arte giapponese. Ha assimilato la tecnica delle varie epoche e ha prodotto opere che risentono di tale formazione, tanto che visitando la « personale » che abbracciava quasi tutta la vita dell'artista fino alle opere più recenti, al Matsuya Depāto, si poteva passare in rivista opere che ricalcano i ritratti del periodo Fujiwara, i rotoli dipinti che raccontano storie antiche quali si ritrovano nei tesori dei templi buddisti, e su su, nelle diverse epoche, dalle Yamato-e a Korin, attraverso Toba-Sojo, Kanô-Eitoku e Sôtatsu. Ciò non toglie che l'artista abbia dato anche il suo frutto personale: il « Ritratto di vecchio », diversi disegni e dipinti « kakemono » dimostrano che Seison Maeda non è solo un innamorato del passato, ma un vero artista.

Altra esposizione chilometrica, la Nitten, cioè « Daijikkai Nihonbijitsu Tenrankai ». Anch'essa ospitava « Nihonga » e « Yoga » in quantità esorbitante, tra cui i veri quadri tipici giapponesi erano assai pochi. Un vero godimento artistico il capolavoro di

Uemura Shôen (defunta da poco), un grande ritratto di dama in kimono dal titolo « Seshi Araikomachi », e tra i quadri stile occidentale, « Shoshun » (inizio d'autunno) di Yoshida Hiroshi, anch'egli recentemente defunto.

Il tema cristiano ritornava con una relativa frequenza. Ho visto diversi paesaggi con chiese, quadri con suore, chierichetti, una serie sulla vita di Gesù (Crocefissione, Discorso della montagna, la Tempesta sedata). Si trattava però di roba povera di valore artistico, sommersa nella moltitudine, che spesso tradiva la mancata comprensione del tema sacro. Qualcosa di simile avverrebbe se i nostri pittori giovani si mettessero a dipingere Budda, bonzi e templi giapponesi in uno stile ibrido. In qualche caso ho avuto quasi il senso della profanazione.

Ho cercato un volto della Vergine, e non l'ho trovato.

Non mi sento di trarre conclusioni generali da quanto ho potuto vedere di quello che si espone e si va a vedere in massa, pagando abbastanza caro, a Tokyo. Si rivela in genere una discreta confusione nel mondo artistico giapponese, specialmente tra la grande massa di quelli che dipingono imitando i maestri europei moderni contemporanei. Girando per quei lunghi saloni penso che nessun europeo potrebbe a meno di restare un poco interdetto nel trovarsi dinanzi a evidenti plagi di Picasso in tutti i suoi stadii, a opere che si potrebbero classificare con più o meno tutti gli « ismi » che hanno fatto la loro apparizione da noi nell' ultimo secolo dal realismo pre-impressionista, all' impressionismo francese, cubismo, futurismo, astrattismo, surrealismo etc. Non è raro il caso di trovarsi in una stessa sala davanti a un quadro a rettangoli rossi e gialli, con vicino una o due opere che paiono quasi uscite dal pennello di Sciltian per il loro realismo vivo e un'opera che ricalca le righe scure di Rouault, mentre nella parete opposta c'è una strana composizione che ti richiama, come una brutta copia, De Chirico di qualche anno fa, un'altra che ricalca Utrillo o Van Gogh. Tale per esempio la esposizione di «Kodoten». E questo accanto a sete che stupiscono per la finezza del tocco e per la cura dei minimi dettagli, secondo la tecnica tradizionale. E' indiscutibile che anche tra quelli che dipingono a olio ci siano veri artisti. Tutti in Giappone conoscono i ritratti di Yasui Sōtarō, e non si può negare che quei monti Fuji, magari in rosso vivo, di Umehara Ryûzaburô siano frutto di un'arte vera e personale. Così pure artisti come Mukai Junkichi (vedi ad esempio il riuscito « Hariyasu no mura »), o Arishime Ikuma hanno trovato nelle pitture a olio il loro mezzo d'espressione, e penso che nessuno possa ragionevolmente riprovare uomini moderni giapponesi che preferiscono nella loro arte usare mezzi importati dall'occidente, sia pure l'ispirazione surrealista di un Okamoto Tarô. Non posso tuttavia approvare in cuor mio che troppi abbiano abbandonato la sana vena tradizionale, ricca di tante glorie passate e di tante possibilità artistiche e forse meglio rispecchiante l'animo e il gusto genuino giapponese, meritamente famosi in tutto il mondo.

E i cattolici? Tra il totale di 200 mila cattolici giapponesi su una popolazione che ora è calcolata attorno agli 89 milioni di abitanti non mancano alcuni artisti buoni, che cercano di far sentire la loro voce in campo nazionale, ma il loro influsso è assai limitato. Negli ambienti artistici è abbastanza noto per i soggetti sacri Tanaka Tadao, però la sua fama non raggiunge le masse. Il campo della pittura e dell'arte in genere rimane tuttora una vasta zona di apostolato che domanda con urgenza uomini preparati, capaci di illuminare con una sana ideologia tanto procedere a tentoni. Certo non sono le ideologie a produre i geni, e se c'è un peccato nell'arte contemporanea è che troppo spesso si è voluto dipengere con idee preconcette, e i risultati sono ben noti: tuttavia si potrebbe almeno far evitare tanto sciupio di energie su strade errate e soprattutto ispirare i veri artisti verso i temi più sublimi.

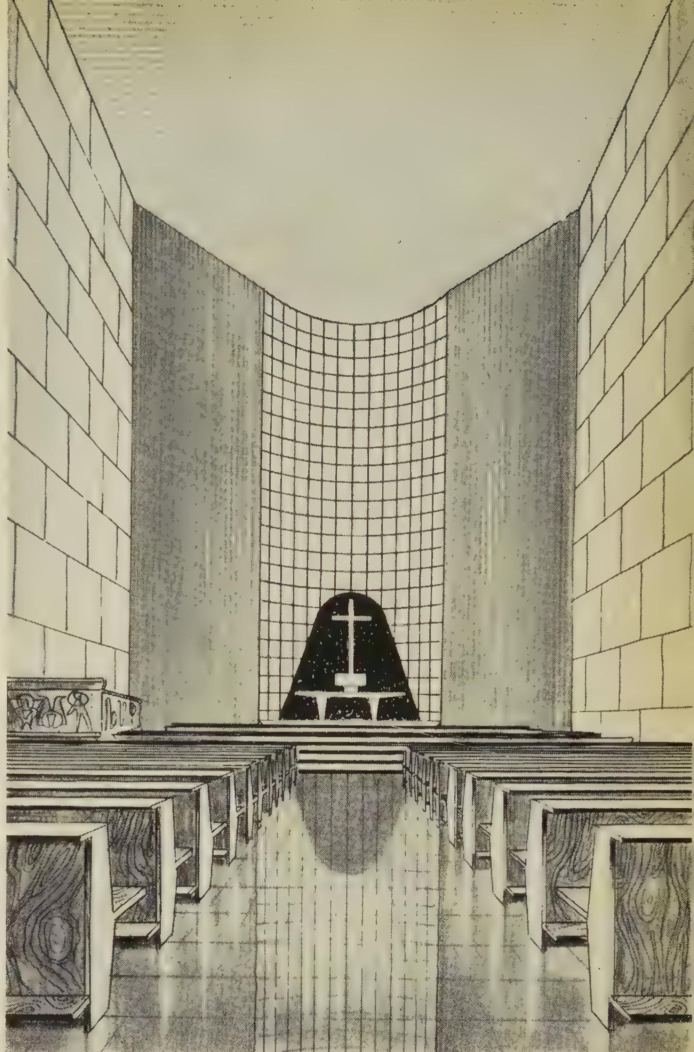
Tokyo, gennaio 1955

Benito Ortolani S. J.

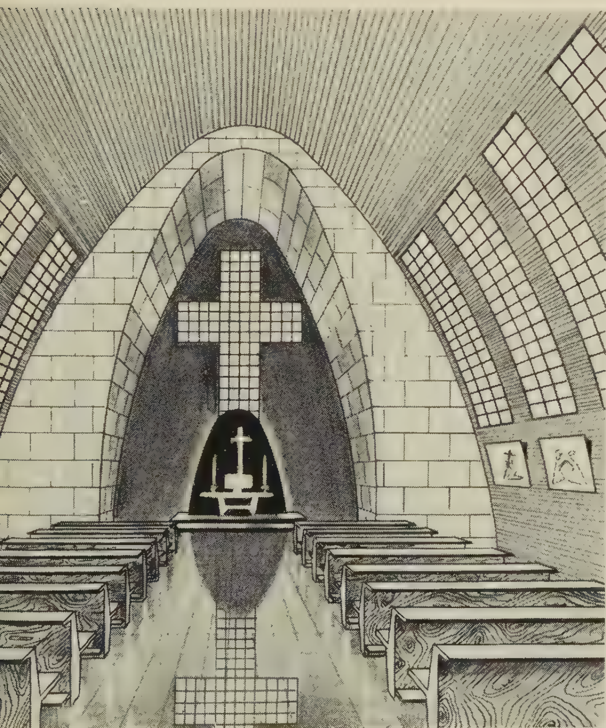
Rubrica tecnica

Muri traslucidi per la Chiesa moderna

Evidentemente gli schizzi qui allegati non intendono presentare delle " soluzioni " architettoniche, ma impostare la questione del più razionale impiego della luce nell'architettura religiosa contemporanea: *problema che, senza ombra di esagerazione, ha visto finora ben poche soluzioni soddisfacenti. Il técnico nel presentare il magnifico materiale del " muro di vetro " si è lasciato prendere un po' la mano, ma occorre essergli grati di questa nuova possibilità che egli mette a disposizione del progettista.*



Vogliamo segnalare, anche da queste colonne, la comparsa sul mercato italiano di un nuovo tipo di « mattone » per murature vetrocementizie che, grazie alle sue caratteristiche *ben diverse da quelle dei comuni diffusori per V.C.A.*, sembrerebbe potersi assai meglio ambientare nella Chiesa concepita con idee moderne di distribuzione, di luminosità e di decorazione.



Precisiamo anzitutto, con vera sincerità, che non vorremmo, nell'Italia delle più belle e suggestive chiese del mondo, vedere ripetere qualche grottesco tentativo di copertura a volta od a cupola fatto in paesi limitrofi adoperando elementi vitrei — i diffusori, per intenderci — in ordine arbitrario o falsamente ragionato, per comporne delle originali « zone decorative » o delle figure; croci, grandi angeli ad ali spiegate e giù di lì. Questo non è vetrocemento e ancor meno è decorazione. Non è vetrocemento perchè gli viene a mancare quasi totalmente la funzione illuminativa; non è decorazione perchè l'occhio ha bisogno di uno sforzo di discernimento per poterne apprezzare il significato figurativo.

L'inclusione, qua e là, di elementi diafani nel corpo oscuro di una volta non raggiunge, a nostro avviso, nè lo scopo di rompere lo sfondo tenebroso dell'integumento nè quello di abbellirlo con simili motivi di gusto dubbio.

La cosa però cambia di prospettive se al posto di una distribuzione sparsa di elementi vitrei, in muri o copertura, si affronta decisamente l'annoso problema psicologico del tono ambientale chiaro o della tradizionale semioscurità, rispettivamente dell'ammissione di una forza interiore di raccoglimento che deriva

il suo vigore della volontà dell'individuo e dalla consapevolezza del luogo, oppure dalla dichiarata necessità di « catalizzare » l'intenzione del fedele creando intorno a lui condizioni ambientali favorevoli ad una completa astrazione.

Il muro « PRIMALITH », il muro cosiddetto traslucido si classifica indubbiamente tra i sistemi di muratura più adatti per la società dei fedeli che *sanno* di andare nella Casa del Signore per isolarsi dalle preoccupazioni materiali e per pregare, *sanno* di trovarsi in un luogo pio, e *sanno* pure che si adora ugualmente la Divinità attraverso espressioni dello spirito che scaturiscono dalla libera evoluzione dei tempi.

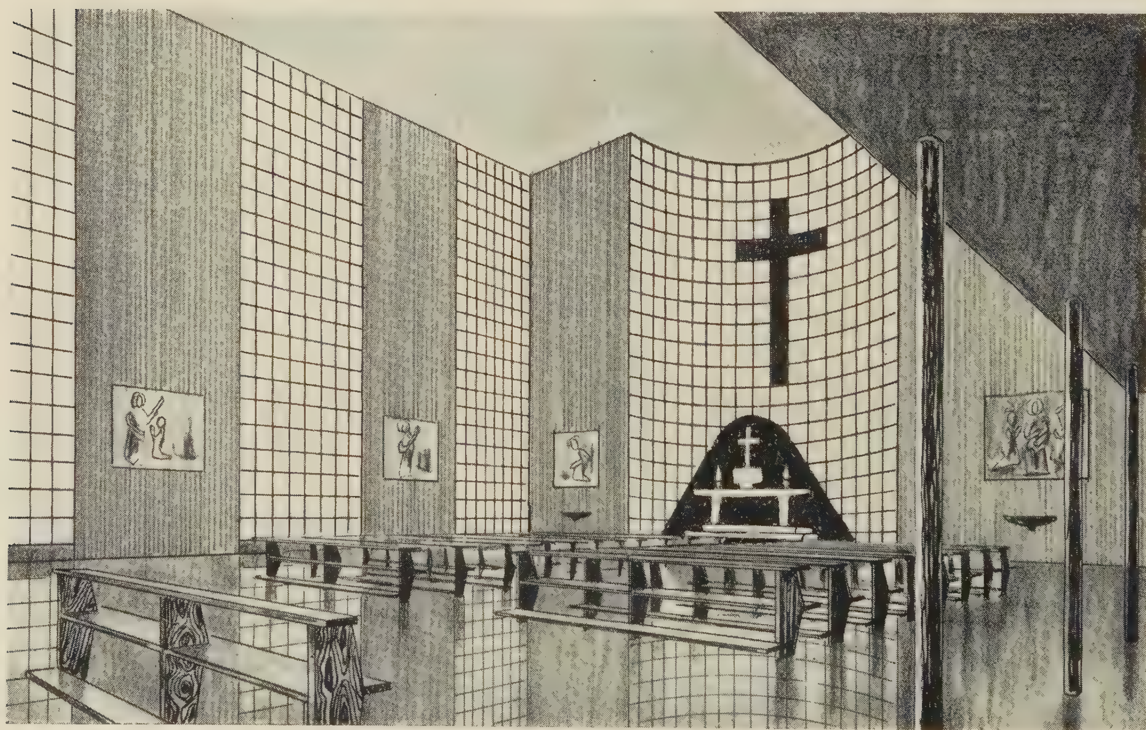
Del resto, la Chiesa, essendo un prototipo immobiliare, non può tenersi estranea al progresso dell'edilizia. La Chiesa è una casa aperta ai fedeli a tutte le ore del ciclo diurno. Muri, tetto, pavimento, arredi hanno in fondo, nella Chiesa, le stesse elementari funzioni che essi hanno nella casa. Ed allora perchè indietreggiare dinnanzi alle conquiste tecniche? Più che esprimere così un dubbio, formuliamo una esplicita denunzia contro le false architetture ecclesiastiche, realizzate con materiali superstiti di altri tempi, di altra mentalità. A queste apocrife architetture ecclesiastiche, realizzate con materiali superstiti di altri tempi, di altra mentalità. A queste apocrife architetture che fanno capolino nelle località periferiche, di espressione di nuclei urbani, contrapponiamo la semplicità — nudità — la povertà decorativa delle Chiese attuali, contrapponiamo la luce pacata che le pareti filtrano attraverso la stessa massa muraria. Ed ecco che veniamo a parlare della muratura che si lascia permeare dal Sole. Abbiamo letto, di essa, parecchie recensioni.

L'idea di un muro che non è oscuro, che non porta ombre, che recinge i fedeli senza opprimerli e li protegge in modo quasi inavvertibile dall'acme solare, dai rumori, dagli eccessi termici stagionali, tale idea può sbalordire chi avanza con gli occhi bendati ma non certo noi che seguiamo il progresso della costruzione giorno per giorno.

La Chiesa con muri « PRIMALITH » non è per noi un'idea temeraria, rivoluzionaria. E' una conseguenza logica un punto di arrivo verso il quale già ci orientiamo sapendo di camminare già in quel senso immancabilmente.

Sarebbe utile e desiderabile di poter riprodurre qui una bella fotografia di Chiesa in mattoni « PRIMALITH », ma... non è possibile, mancano ancora nel nostro Paese referenze del genere. Bisogna crearle. Mostriamo qui delle pareti in « PRIMALITH »: sono ampie, luminose, omogenee. L'occhio vi si adagia compiaciuto e se ne stacca con dispiacere. I mattoni « PRIMALITH » sono grandi: misurano cm. 29 x 29 x 10; pesano in ragione di 100 Kg/al metro quadro di parete; trasmettono complessivamente il 55% del flusso solare incidente ma solo dopo averlo sminuzzato e omogenizzato (diffuso); disperdono non più di 1,5 calorie per m2/h/grado (la quinta parte del calore che una finestra comune disperde verso l'esterno d'inverno o ammette nel locale d'estate); attenuano suono a rumori in ragione di 41 D.B., non formano condensa di umidità.

Questo il « mattone » che la civiltà transoceanica ha creato ed ha largamente sperimentato. Ora tocca al mondo europeo provarne le virtù. Dalla Francia il muro « PRIMALITH » si è irradiato negli altri paesi d'Europa ed i muri traslucidi abbattono i muri antichi, la luce scaccia le tenebre.



SAN MARTINO su cartone del pittore GIORGIO QUARONI eseguita

